

# Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Pfarrer Wetzel  
in St. Christina-Ravensburg.



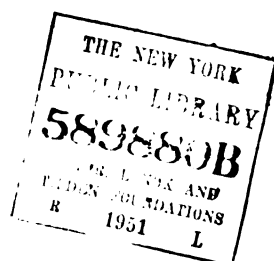
XVII. Jahrgang.

1899.



Stuttgart.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.  
Kommission der Verlags-Gen. „Deutsches Volksblatt“.



Alle Rechte werden vorbehalten.

## Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

	Seite		Seite
Nr. 1. Das Chorgestühl in der Kirche zu Weissenau . . . . .	1	Beutung der priesterlichen Gewänder aus dem Jahre 1513 . . . . .	60
Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung) . . . . .	5	Nr. 7. Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung) . . . . .	61
Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen . . . . .	8	Der neue Hochaltar der Abteikirche Maria Laach . . . . .	64
Mittheilungen . . . . .	9	Ein Gang durch restaurirte Kirchen (Fortsetzung) . . . . .	66
Literatur . . . . .	10	Die Bildhauer Johann, Joh. Bapt. und R. R. Trarbach in Andernach und Simmern und ihre Arbeiten von 1541—1627 . . . . .	68
Agenten des christlichen Kunstvereins Annoncen . . . . .	12	Mittheilungen . . . . .	68
Nr. 2. Albrecht Dürers Stellung zur Reformation (Fortsetzung) . . . . .	13	Nr. 8. Ein Gang durch restaurirte Kirchen (Fortsetzung) . . . . .	69
Zur Grünewald-Forschung . . . . .	17	Hans Multscher von Ulm . . . . .	71
Literatur . . . . .	19	Hochmals Friedrich Schramm . . . . .	74
Mittheilungen . . . . .	20	Ueber Orgelbau . . . . .	75
Nr. 3. Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung) . . . . .	21	Literatur . . . . .	75
Albrecht Dürers Stellung zur Reformation (Schluß) . . . . .	24	Annoncen . . . . .	76
Ein Gang durch restaurirte Kirchen	27	Nr. 9. Neu entdeckte Wandgemälde in der Gottesackerkapelle von Biringen, Dtl. Horb . . . . .	77
Zwei interessante romanische Gebäude in Comburg . . . . .	29	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung) . . . . .	81
Ergänzungen zu dem Artikel: Das Chorgestühl in der Kirche zu Weissenau . . . . .	32	Zur Ergänzung (Menger Delberg „Archiv“ Nr. 12 vom J. 1898) . . . . .	84
Nr. 4. Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung) . . . . .	33	Annoncen . . . . .	84
Ein Gang durch restaurirte Kirchen (Fortsetzung) . . . . .	35	Nr. 10. Neu entdeckte Wandgemälde in der Gottesackerkapelle von Biringen, Dtl. Horb (Schluß) . . . . .	85
Grabdenkmal des Berndt von der Schulenburg in der St. Katharinenkirche zu Brandenburg a. d. Havel . . . . .	38	Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung) . . . . .	90
Literatur . . . . .	39	Annoncen . . . . .	92
Nr. 5. Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung) . . . . .	41	Nr. 11. Die Spätgothik in Schwaben . . . . .	93
Ein Gang durch restaurirte Kirchen (Fortsetzung) . . . . .	44	Die Glockengießerkunst in der ehemaligen Reichsstadt Ulm . . . . .	97
Die romanische Martinskapelle oder die Schenkenkapelle in Comburg	45	Literatur . . . . .	99
Annoncen . . . . .	48	Annoncen . . . . .	100
Nr. 6. Die kirchlichen Metallarbeiten (Fortsetzung) . . . . .	49	Nr. 12. Die Spätgothik in Schwaben (Fortsetzung) . . . . .	101
Ein Gang durch restaurirte Kirchen (Fortsetzung) . . . . .	52	Die Glockengießerkunst in der ehemaligen Reichsstadt Ulm (Schluß) . . . . .	103
Die romanische Martinskapelle oder die Schenkenkapelle in Comburg (Schluß) . . . . .	57	Die Spitalkirche in Ehingen . . . . .	106
		Mittheilungen . . . . .	112

## Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- |   |  |
|---|--|
| <p>Agenten des Kunstvereins 15.<br/>         Ahlen, OA. Biberach 27.<br/>         Altarblumen 20.<br/>         Bamberger Dom 10.<br/>         Beurerer Schule, zur Aesthetik der 99.<br/>         Beringen, Wandgemälde 77 f.<br/>         Chorgestühl in Weissenau 1 und 32.<br/>         Comburg, zwei romanische Gebäude 29.<br/>         Comburg, Martins- oder Schenkenkapelle 45 f.<br/>         Dürbheim, OA. Spaichingen 69.<br/>         Dürer, A., seine Stellung zur Reformation 13 f.<br/>         Ehingen, Spitalkirche 106 f.<br/>         Gang durch restaurirte Kirchen 27 f.<br/>         Gewänder, priesterliche, aus d. J. 1513 66.<br/>         Glockengießerkunst in Ulm 97 f.<br/>         Grabdenkmal zu Brandenburg 38.<br/>         Grünwald-Forschung 17.<br/>         Haslach, OA. Leutkirch 29.<br/>         Hof, OA. Leutkirch 36.<br/>         Hochaltar von Maria Laach 64.<br/>         Kirche, katholische, unserer Zeit und ihre Diener<br/>             in Wort und Bild 39.</p> | <p>Kirchen, restaurirte 27 f.<br/>         Kenz, P. Desiderius, Beurerer Schule 99.<br/>         Maria Laach, Hochaltar 64.<br/>         Martinskapelle in Comburg 45.<br/>         Mengen, Delberg 8 f.<br/>         Metallarbeiten, kirchliche 5 ff.<br/>         Mulfcher, Hans von Ulm 71.<br/>         Delberg in Mengen 8 f.<br/>         Opferbüchsen, Träger der 68.<br/>         Orgelbau, über 74.<br/>         Rebers Abhandlung über die Ulmer Schule 19.<br/>         Schenkenkapelle in Comburg 45 f.<br/>         Schramm, Friedrich 74.<br/>         Stützen, Entschädigung für 9.<br/>         Spätgothik in Schwaben 91 f.<br/>         Sterzinger Bilder 71.<br/>         Trarbach, Bildhauer 68.<br/>         Ulmer Glockengießerkunst 97.<br/>         Wandgemälde in Beringen 77 f.<br/>         Weese, der Dom zu Bamberg 10.<br/>         Weissenau, Chorgestühl 1 f. und 32.<br/>         Wurmlingen bei Tuttlingen 52.</p> |
|---|--|

## Kunstbeilagen.

- |  |   |
|--|---|
| <p>Nr. 1. Chorgestühl in Weissenau.<br/>         Nr. 4. Grabdenkmal des Berndt v. d. Schulenburg in der St. Katharinenkirche zu Brandenburg a. d. Havel.<br/>         Nr. 5. Die Glasgemälde in Hof.<br/>         Nr. 6. Dekorationsplan für die Kirche in Wurmlingen.<br/>         Nr. 7. 1. Der neue Hochaltar der Abteikirche Maria Laach.<br/>               2. Deckengemälde in der Kirche zu Wurmlingen: St. Gallus schlägt das Nisthuhn</p> | <p style="text-align: center;">Konstanz aus und empfiehlt seinen Gefährten Johannes.</p> <p>Nr. 8. Deckengemälde in der Kirche zu Dürbheim:<br/>           1. Das heilige Abendmahl.<br/>           2. Abschied der hl. Apostel Petrus und Paulus vor ihrer Hinrichtung.<br/>         Nr. 9. 1. Maria mit dem Kind. Holzschnittfigur vom Hochaltar der Kirche zu Sterzing.<br/>               2. Christus am Delberg. Gemälde vom ehemaligen Hochaltar der Kirche zu Sterzing (vergl. Nr. 8, S. 72).<br/>         Nr. 12. Altäre in der Spitalkirche zu Ehingen a. D.</p> |
|--|---|



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. I.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, A. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1899.

## Das Chorgestühl in der Kirche zu Weissenau.

Von Pfarrer Dezel.

Hundert Jahre ungefähr vor der gewaltsamen Unterdrückung (1802 u. 1803) der Prämonstratenser-Abtei Weissenau (Augia minor oder alba) bei Ravensburg waren die Klostergebäude sowie die Kirche in einen derartigen Zerfall gerathen, daß der damalige Abt Leopold<sup>1)</sup> einen Neubau beschließen mußte. Während der Grundstein

<sup>1)</sup> Dieser thatkräftige, einst hochangesehene Prälat von Weissenau, Leopold Mauch, war gebürtig von Wangen im Allgäu und regierte von 1704—1722. Er erlebte die Vollendung des Baues nicht mehr. Durch einen Schlaganfall halbseitig gelähmt, legte er den 22. Januar 1722 die Würde eines Abtes von Weissenau und Generalvikars und Ordensvisitators der Prämonstratenser in Schwaben und Elsaß nieder und zog sich nach St. Christina zurück (vgl. Busl, Zur Geschichte des Prämonstratenser Klosters und der Kirche Weissenau. Ravensburg 1883 S. 17). Er bewohnte hier das jetzige Pfarramtzimmer mit seiner herrlichen Aussicht auf Ravensburg und das Schuffenthal, den Bodensee und die Gebirgswelt; das Zimmer wurde vorher in den besten Stand gesetzt und der Plafond desselben mit Stuccaturen versehen, welche das Wappen des Abtes — quergetheiltes Schild, oben ein Stern, unten eine liegende Mondschel — und in Medaillons die vier Elemente und andere allegorische Darstellungen enthalten. Die Stuccaturen wurden offenbar vom gleichen Meister ausgeführt, der damals gerade die Stuckarbeiten im Kloster und in der neuerbauten Kirche zu Weissenau machte, nämlich von Franz Schmuze aus Wessobronn (geb. 1676, gest. 1741). Abt Leopold starb aber schon kurze Zeit, nachdem er sich nach St. Christina zurückgezogen hatte, am 7. März 1722 in seinem 50. Lebensjahre und wurde in der Pfarrkirche zu St. Christina vor dem Eingange in den Chor begraben und hat heute noch daselbst seine Ruhestätte. Der über seinem Grabe liegende Stein hat (nach John, hist. canoniae Minoraug. Constanz 1763 S. 114) folgende Inschrift:

zum Baue des Klosters von ihm selbst im Jahre 1708 gelegt wurde, fand die feierliche Legung desselben zur Kirche erst den 29. Sept. 1717 statt und zwar auf Einladung Leopolds durch den Abt Hermann vom Mutterkloster Roth. Aber erst sein Nachfolger Abt Michael III. (Helmling von Ravensburg 1722—24) konnte am 23. April 1724 nach einer Bauzeit von kaum 7 Jahren die Kirche sammt drei Altären einweihen. Bei diesem neuen Kirchenbau mußte der alte Chor stehen, der erst in den Jahren 1628—1631 von „Martin Barbierer, Werk- und Maurermeister von Kneffle im Sachßerthal unter Abt Johann Christoph (Härtlin von Alts-

Hic ille jacet, per quem stat Augia candida,  
Reverendissimus Praesul  
Leopoldus Mauch,  
Sueviae, Alsaciae et Grisoniae Vicarius Generalis dignissimus omnibus omnia factus, Quid mirum?  
Vere filius erat Dei parae Virginis Mariae, Pater pauperum et pupillorum,  
Portavit pondus carnis suae Albaugiae,  
Ambulavit in Albis Religiosis votis circumcinctus Albaugiae.  
Abbatiali Dignitate ceteris humilior enituit Albaugiae.  
Candaugiae Architector, requiem non habuit Albaugiae.  
Tandem exiens a valle Crucis ascendit ad Montem Sct. Christinae, ubi VII Martii abiit ad Patrem suum et Patrem nostrum.  
Sta viator et attende voci deprecationis suae, Ela Vos omnes qVi transitis DICite, recqVi esCat.

Als im Jahre 1889 in Folge einer durchgreifenden Kirchenrestauration auch ein neuer Bodenbelag nothwendig wurde, wurde der Stein mit seiner schon halb zerstörten Inschrift belassen und darüber der neue Boden gelegt. Dafür wurde an der südlichen Wand vom Verfasser dieses eine Marmortafel angebracht mit entsprechender Inschrift.

hausen 1616—1654)" erbaut wurde.<sup>1)</sup> In diesem alten Chore, der im Anflang noch an die Gotik im Achteck geschlossen ist, dessen Fenster aber den Stichbogen mit Rundfenstern darüber zeigen, blieben auch der Hochaltar und die Chorstühle unrenoviert. Ersterer wurde, was die Schreinerarbeit betrifft, den 7. März 1631 an Schreinermeister Jakob Hornung von Engstetten verdingt. Die Bildhauerarbeit fertigte der Meister Zacharias Binder, Bildhauer von Ehingen a. D. Die Abrechnung und wohl auch die Fertigstellung derselben fand den 20. Juli 1640 statt.<sup>2)</sup> Während nach Busl über den heute noch stehenden Hochaltar die Akten reichlich Aufschluß geben, ist über das herrliche Chorgestühl gar nichts in denselben zu finden. Es wurde bisher als der Spätrenaissance der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörig betrachtet und wird darauf hingewiesen, daß namentlich die Füllungen der Felder in ihren Volutengiebeln und den Winkelfüßen des Rahmenwerks recht barocke Bestandtheile vorkommen, daß „aber andererseits der Figurenschmuck von Heiligen in Flachreliefs eine gewisse Verwandtschaft mit dem berühmten Renaissancegestühl des Cistercienserklosters Wettingen an der Limmat von 1604 habe" (Pfeiffer). Das Chorgestühl in Weissenau trägt nun aber die Jahreszahl 1635. An dem südlichen Gestühle hat nämlich das letzte der Felder einrahmend den Säulchen, dem Hochaltar zu, in der Mitte auf einem Fruchtornament die Jahreszahl 1635 und verschlungen rechts die Buchstaben V. M., links N. B. und darunter einen Fisch oder Wurm (?); es werden das unzweifelhaft die Namen des Schreiners und Bildhauers sein, die das Gestühl fertigstellten. Da sich hierüber, wie gesagt, bisher keine Akten, Rechnungen u. dgl. gefunden haben, könnte man auf die Vermuthung kommen, es könnten die Meister dieser Arbeiten auch Zinsassen des Klosters, Laienbrüder des Ordens, gewesen sein. Wenn man die Ornamentik des Chorgestühls mit der des Hochaltars vergleicht, so findet man allerdings manche Motive,

die auf eine entwerfende Hand hinweisen können, die Bilder des Hochaltars jedoch zeigen unzweideutig einen andern Meister als die des Chorgestühles.

Wie unsere Abbildung des südlichen Chorgestühles sowie des Abtstuhles, die wir eigens an Ort und Stelle aufnehmen ließen, zeigt, ist die Architektur einfach, aber schön gegliedert, die Verhältnisse der einzelnen Theile unter einander sind fein abgewogen und ist daher die Gesamtwirkung eine vorzügliche. Die Rückwand ist in einzelne Felder abgetheilt, welche Bilder eines Heiligen in Flachreliefs enthalten und je von zwei Säulen flankirt werden. Sie stehen auf 28 Konsolen, die immer wieder ein anderes Ornament haben und mit korinthischen Kapitälern gekrönt sind, während zudem noch ihr Schaft mit ebenso außerordentlich verschiedenem Ornament versehen sind. Auf den Säulen zieht sich der glatte Architrav in gebrochenen Linien hin, während der Theil, den wir an den griechischen Tempeln den Fries nennen, mit Engelsköpfchen und Ornamenten decorirt ist. Ein ziemlich weit ausladendes und reich profilirtes Kranzgesimse schließt diese Rückwand nach oben kräftig ab. Das über dem Kranzgesimse hinlaufende, flott und schwunghaft gezeichnete und vorzüglich geschnitzte Laubornament ist eine Zuthat, die mir als aus früherer Zeit denn das jetzige Chorgestühl stammend erscheint, denn die Motive zeigen noch die Frührenaissance mit gothischen Anklängen. Erst nach seiner Renovation, nach seiner theilweisen Vergoldung und Polychromirung tritt die ganze Schönheit dieses herrlichen Ornaments hervor, das mit Recht, wenn auch stilistisch nicht ganz harmonirend, wieder über dem Chorgestühl belassen wurde. Die Stühle des Abtes und Priors sind von einer höheren Rückwand überragt und sind ihre Felder mit ein Paar gewundenen und reich mit Neben, Vögeln und Engelsköpfchen versehenen Säulen umgeben. Unter verschachteltem Rahmenwerk enthalten sie je eine Muschelnische mit Statuette. Die Verbindung des Abt- und Priorgestühles mit dem übrigen Chorgestühle geschieht je durch zwei hermenartige Stützen, welche in die Ecken gegen den Sitz des Abtes, resp. Priors, eingeschoben sind.

<sup>1)</sup> Vgl. Busl, Neues zur Baugeschichte der Prämonstratenser-Abtei Weissenau und ihrer Kirche. „Archiv" 1894 S. 32 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. Busl I. c. 35.

Bezüglich der figürlichen Darstellungen in dem Weissenauer Chor-  
gestühle beginnen wir mit der südlichen  
Seite und zwar gleich mit dem Abtstuhle  
und seiner Statuette; diese zeigt Christus  
mit der Weltkugel in der Linken, die  
Rechte lehrend erhoben; er wird von  
zwei Engelskaryatiden flankirt. In der  
Fortsetzung nach links sind folgende Figu-  
ren in den Feldern angebracht:

1. Der heilige Michael hält in  
der Rechten das Schwert, in der linken  
die Waage; er steht auf dem sich krüm-  
menden Satan.

2. Der heilige Norbert, der Stifter  
des Prämonstratenserordens, geboren zu  
Xanten um 1080, hält in der Rechten  
eine Monstranz mit einem Glascylinder,  
worin die Hostie, in der Linken das  
doppelte Kreuz; er hat zwei Engel zur  
Seite, von denen der eine eine Palme,  
der andere einen Kelch mit einer Spinne  
trägt. Dieses Attribut hat er, weil auch  
von ihm wie vom heiligen Konrad er-  
zählt wird, daß er einst das heilige Opfer  
feierte und eine giftige Spinne ihm in  
den Kelch gefallen sei; er habe aber das  
heilige Blut getrunken, ohne Schaden zu  
nehmen. Er steht auf der Gestalt des  
Kekers Tanelin, die aus zwei Köpfen,  
einem männlichen und einem weiblichen,  
und aus einem Oberleib besteht, der in  
einen Drachenschwanz ausläuft.

3. Die folgende Figur ist bisher un-  
bekannt; es ist wohl ein Prämonstratenser,  
der als Heiliger oder Seliger verehrt wird  
und der ähnlich dem heiligen Antonius  
auf dem linken Arme ein Kind (Christus-  
kind?), in der Rechten aber eine um-  
wundene Lilie trägt. Links unten sieht  
man zwei kleine Gestalten, eine stehende  
weibliche, welche die Rechte gegen eine  
scheinbar auf allen Vieren kriechende Kinder-  
gestalt ausstreckt. Krankenheilung?

4. Der heilige Karl Borromäus  
betet stehend vor einem Cruzifix, das von  
einem Engel auf dem Kopfe getragen wird;  
ein Gegenstück des Engels trägt in der-  
selben Weise eine brennende Kerze. Das  
Virett des Heiligen zu seinen Füßen.

5. Die heilige Christina hat in  
der Rechten die Märtyrerpalm, in der  
Linken zwei Pfeile, während unten ein  
Engel ein ganzes Bündel von solchen Ge-

schoffen trägt und ein zweiter einen Lor-  
beerkrantz (Märtyrerkrone) hält. Das Bild  
wurde wohl angebracht wegen der nahen  
Beziehung des Klosters zu der Pfarrkirche  
in St. Christina, wo einstens das Haupt  
dieser Heiligen nebst anderen Reliquien  
von ihr aufbewahrt wurde. Als aber im  
Jahre 1613 der Herzog Wilhelm von  
Bayern den Abt Jakobus III. (Mayer  
von Hof bei Ebersberg 1599—1616) um  
Reliquien bat, schickte letzterer neben an-  
dern besonders das Haupt der heiligen  
Christina, das bisher in der Pfarrkirche  
zu St. Christina aufbewahrt wurde, und  
zwar durch den Prior Bernhard. Zum  
Danke dafür erhielt das Kloster Weissenau  
von dem Bayernherzog Ferdinand Maria  
im Jahre 1659 einen kostbaren violetten  
Ornat (unter Abt Bartholomäus Eberlin,  
1654—1681).<sup>1)</sup>

6. Die heilige Katharina von  
Alexandrien trägt in der Rechten das  
Schwert, in der Linken die Palme und  
hat zu ihren Füßen das zerbrochene Rad.

7. Der heilige Paulus der Ein-  
siedler, der eigentliche Vater und Stifter  
des Einsiedlerlebens, Eremit in der The-  
bais, hält einen mächtigen Rosenkrantz in  
Händen und ist bloß allein mit einem  
kurzen Wirsengewand angethan. Oben  
bringt ein Rabe ihm Brot. Er wurde  
bekanntlich 115 Jahre alt und lebte bis  
zu seinem 55. Jahre nur von der Frucht  
einer Palme, später brachte ein Rabe ihm  
täglich ein halbes Brot. Als er gestorben  
war, bestattete ihn der heilige Antonius,  
der ihn kurz zuvor nach längerem Suchen  
getroffen, und es gruben zwei Löwen das  
Grab. Deshalb sieht man unten zur  
Rechten des Heiligen einen Löwen in Bei-  
sein des heiligen Antonius ein Grab  
graben. Links unten ist die Hütte des  
Heiligen aus Wirsengeflecht, wobei man  
eine Krone und ein Scepter sowie ein  
Grabkreuz findet.

8. Der heilige Saturnin, Kriegs-  
mann und Märtyrer, hält in der Rechten  
eine Palme, in der Linken einen Speer; er  
ist vollständig mit allerlei Kriegstrophäen  
umgeben, welche je von einzelnen Engeln  
getragen werden.

9. Der heilige Gregor der Große

<sup>1)</sup> John, hist. l. c. 114.

hat in der Rechten die Palme, in der Linken das Buch; er ist mit Pluviale und der Tiara angethan und es erscheint über seinem Haupte die strahlenbekränzte Taube.

10. Der heilige Augustinus, der Kirchenlehrer, dessen große Statue sich auch am Hochaltar befindet, ist als Bischof mit dem Hirtenstab und Buch abgebildet; zu seinen Füßen sitzt der Knabe mit dem muschelartigen Gefäße zum Wasserschöpfen. Oben in dem Rankenwerke hält ein Engel sein weiteres Attribut, das mit Pfeilen durchbohrte Herz.

11. Der heilige Antonius der Einsiedler, der Patriarch der Cönobiten, trägt in der Rechten ein Buch, in der Linken hat er den Kreuzstab mit dem Glöckchen und zu seinen Füßen das Schwein.

12. Der heilige Ulrich, Bischof von Augsburg, hält in der Rechten den Hirtenstab, in der Linken ein Buch, worauf sein Attribut, der Fisch. (Es ist wohl nicht der hl. Venno, Bischof von Meissen und Apostel der Slaven, dessen Leichnam 1576 in der Frauenkirche zu München beigesetzt und Schutzpatron von München wurde, da dieser gewöhnlich den Fisch mit einem Bund Schlüssel in dessen Maul oder zwei neben dem Fisch liegende Schlüssel als Embleme hat.)

13. Der heilige Apostel Paulus hält in der Rechten das Buch, in der Linken das Schwert.

Wir gehen, um auch hier die einzelnen Bilder aufzuzählen, zu dem nördlichen Chorgestühle und treten zuerst vor den Stuhl des Priors. Wir finden auch hier wie in dem Abistuhle eine Muschelnische, aber sie ist leer, ohne Statuette; das Pendant zur Christusstatue im Abistuhle, die Statuette der heiligen Jungfrau, fehlt hier. Wenn, wie offenbar beabsichtigt war, das ganze Chorgestühl zu renoviren, d. h. in seinem ursprünglichen Zustande herzustellen, ist nicht abzusehen, warum der Staat gerade an diesem Bilde erliegen wollte. Oder wird es vielleicht noch nachtraglich gemacht?

In der Fortsetzung nach rechts vom Priorstuhle aus sind hier folgende Bilder:

1. Der König David auf dem Throne sitzend und die Harfe spielend. Unten sieht man in einer Reliefdarstellung, wie der kleine David mit einem gewaltig aus-

holenden Hiebe dem Riesen Goliath das Haupt abschlägt.

2. Die heilige Adelheid (oder Mathilde?) trägt eine Fürstenkrone und hat unten einen Wappenschild mit dem alten, einfachen Reichsadler. Sie hält in der Linken ein aufgeschlagenes Buch, die Rechte streckt sie aus, wie wenn sie Almosen austheilen würde; sie hatte offenbar Geldstücke u. dgl. in der ausgestreckten Hand. Unten sieht man ein Kinderfigürchen als Mariatyde, das vorzüglich geschnitten ist, wie auch der Kopf der Heiligen gut gearbeitet ist; überhaupt erscheinen die Figuren, besonders die Köpfe, an dem nördlichen Chorgestühl vielfach feiner und korrekter geschnitten als an dem südlichen.

3. Der heilige Franziskus (nicht Benedikt von Nursia!) trägt das Franziskanerkreuz. Der Heilige erscheint im Habit eines Franziskaners mit der spitzen Kapuze und hat den Strick um den Leib; deutlich sieht man auch die Wundmale an seiner Seite und seinen Händen und die ganze Physiognomie des Kopfes weist auf St. Franziskus hin.

4. Der heilige Gottfried von Rappenberg war Prämonstratenser; er wurde 1097 auf dem westphälischen Schloß Rappenberg geboren und verwandelte, durch den Eifer des hl. Norbert angeregt, 1122 sein väterliches Stammschloß in ein Kloster. Er ist hier auf einem Stuhle sitzend dargestellt und hält Ruthen, Geißel und den Hirtenstab in der Rechten, in der Linken ein Cruzifix, auf das er betrachtend schaut. Zu seinen Füßen steht ein Korb voll Broden, hinweisend auf seine Wohlthätigkeit gegen die Armen.

5. Der heilige Ambrosius, Kirchenlehrer und Bischof von Mailand, hat in der Rechten die Geißel, in der Linken das Buch und ist mit Pluviale und Mitra angethan.

6. Der heilige Dominikus, Stifter des Dominikanerordens, hält in der Linken eine Fahne, worauf die Rosenfranzköningin mit dem Christuskinde abgebildet ist. Den Fahnenstang stößt der Heilige in den Rachen einer Schlange; unten links der Hund mit der brennenden Fackel im Munde, welche die Erdfugel erleuchtet; Hinweis auf den Traum seiner Mutter.

7. Der heilige Hieronymus, der Kirchenlehrer, mit dem Kardinalshut, dessen Schnüre bis auf den Boden hinabreichen, hält in der Linken ein Stabkrenz. Als Attribut hat er den an ihm hinaufspringenden Löwen und in den Ornamenten drei Todtenköpfe mit Gebeinen.

8. Ein Ordenspriester (Prämonstratenser) hält in der Linken ein Buch, in der Rechten einen Palmzweig, auf dem ein Vogel sitzt; auch auf dem Rankenwerk, das den Ordensmann umgibt, sitzen rechts und links je ein Vogel, die den Heiligen am Gewande zupfen.

9. Der heilige Nikolaus, Bischof von Myra, zu dessen Seite ein Weinstock, hat in der Rechten den Bischofsstab, mit der Linken theilt er an Kinder die goldenen Äpfel aus.

10. Wieder ein unbekannter Prämonstratenser, hält rechts einen Palmzweig, links einen Stab und trägt Rosen im Schooße.

11. Eine ganz eigenthümliche Darstellung: ein Mann mit Nimbus und in vornehmer weltlicher Gewandung sitzt in einem Lehnstuhle. Vor ihm schwebt auf Wolken eine Frauengestalt, wohl die hl. Jungfrau, und heilt ihn, wie es scheint, die vom Arme getrennte rechte Hand wieder an. Links sieht man eine ganz eigenthümliche Maschine, die auf einem Sockel steht, durch eine Kurbel drehbar ist und auch von einem Engel in Bewegung gesetzt wird; darüber ist die Inschrift: *vis certa consequentiae*. Oben halten zwei Engel mit einander drei brennende Fackeln, welche oben selbst wieder mit einander verbunden sind.

12. Ein Einsiedler, mit Kutte, Mantel und Kapuze bekleidet und einen Rosenkranz am Gürtel, trägt eine Kirche oder Kapelle, vor der ein kleines Haus, wohl die Einsiedelei andeutend, steht.

13. Der heilige Petrus nimmt, wie im südlichen Gestühl der hl. Paulus, hier die vorderste, d. h. die dem Hochaltar nächste Stelle ein, weil beide Patrone der Kirche sind.

Die K. Regierung, welche die Baupflicht an der Kirche hat, ließ dankenswerther Weise durch das K. Bezirksbauamt Ravensburg das Chorgestühl renoviren, welches den Bildhauer M. Schlichter in

Ravensburg mit der Arbeit betraute. Es wurden die vielen fehlenden Theile besonders an den Ornamenten, aber auch an den Figuren wieder richtig ergänzt und in Harmonie gebracht mit dem Vorhandenen und das Ganze mit einem Lasuren überzogen, der das Chorgestühl jetzt wieder herrlich und wie aus einem Gusse erscheinen läßt. Möchte in dieser Weise mit der Restauration fortgefahren werden und namentlich bald der schöne Hochaltar an die Reihe kommen!

## Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von  
Konrad Kümmler.

(Fortsetzung.)

Von den Kunstgußwerken; Schluß.

Die deutsche Kunst in der frühesten Renaissancezeit zählt viele Namen, aber Einer überragt sie alle thurnhoch. Das ist der Nürnberger Meister Peter Vischer, der 1488 Meister wurde und 1529 starb. Er hat Nürnberg zum Mittelpunkt der edlen Metallgießkunst gemacht, und sein Werk, das St. Sebaldusgrab in der gleichnamigen Kirche, verkündet ebenso hell und laut seinen Ruhm, wie die Erzhüthen in Florenz den Ghibertis. Mit seinen Söhnen arbeitete P. Vischer von 1508—1519 an dem großartigen Werke, das noch vollständig erhalten ist. Allerdings ist es ganz anders ausgefallen, als sein ursprünglicher Plan zeigte. Auf demselben war das Grab nämlich gedacht mit einem geradezu riesigen Aufbau von sich verjüngenden (3) Pyramiden mit Fialen, Nischen, Consolen, Krabben und Eisentrüden spätgothischer Art. Dem Künstler schwebte offenbar beim Entwurf etwa das Sakramentshäuschen von St. Lorenz vor, das die Höhe des ganzen Chors noch überragt; denn sein Plan zeigte eine Gesamthöhe des Sebaldusgrabes, welche fast das Vierfache der heutigen wirklichen Höhe geworden wäre, also ca. 30 Meter hoch. Aber dieser ganze, streng gothisch gedachte Aufbau über dem Sarge fiel weg, bezw. wich er drei stumpf und nicht eben sehr geschmackvoll abbrechenden Regeln mit buntem Kleinzeug. Dagegen hat der Sarg selbst und die Halle, unter

der er steht, mit Wölbung, Säulen, Candelabern, Füßen und zahlreichen Figuren entworfen gewonnen durch die Eindrücke, welche Vischer aus der eben aufblühenden Renaissance bezüglich der Raumharmonie u. s. w. erhielt. Das Werk hat von seinem Meister die Inschrift erhalten: „Peter Vischer, Burger zu Nürnberg, macht das Werk mit seinen Söhnen. Und ward vollbracht im Jar 1519 und ist allein Gott dem Allmächtigen zu Lob und Sanft Sebalb, dem Himmelsfürsten, zu Ehren mit Hilfe frommer Leute von dem Amosen bezahlt.“ Grabplatten von P. Vischer existiren in ziemlichlicher Zahl in verschiedenen Städten, u. a. in Nürnberg, Regensburg, Wittenberg, Geringen. Ein weiteres Metallgußwerk Vischers ist der Wenzelsleuchter im Dom zu Prag. Auch war Vischer theilhaftig bei dem großartigen Grabdenkmal des Kaisers Max I. in Innsbruck; als sein Werk dabei gilt König Arthur's Statue, eine Prachtfigur, trotz der steifen Rüstung voll edler Schönheit und Bewegung. (Ein Gypsabguß in Stuttgart im Museum der Bildenden Künste, plastische Sammlung.) Dies Grabdenkmal war zweifellos als das großartigste Werk angelegt, welches in Europa existierte. Nicht weniger als 37 Kiesenstandbilder aus Erz von anderthalbfacher Lebensgröße, 23 halb lebensgroße Statuen und 32 Brustbilder waren außer der Gestalt des Kaisers, den riesigen Allegorien (die 4 Cardinaltugenden) in Frauengestalt und dem Broncefarge dabei gedacht! Nach dem Sebalbusgrab ist das des Kaisers Max die bedeutendste Metallgußarbeit diesseits der Alpen. Die Modelle sind von Hofmaler Sesselschreiber aus München, der Guß wurde fast durchweg in Augsburg besorgt. Geldmangel hat das grandiose Werk nicht zur gänzlichen Ausführung kommen lassen; aber trotzdem ist es eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges. Der bekannteste Schüler P. Vischers ist P. Labenwolf; er goß das bekannte „Gänsemännchen“ in Nürnberg, sowie u. a. das Grabmal eines Herrn von Zimmern in der Kirche zu Meßkirch. In München finden sich aus der Hochrenaissance und Barockzeit sehr bekannte und schöne Gußwerke: die Madonna an dem Residenzportale, das Grabdenkmal Ludwig des

Bayern (Frauentirche), der Erzengel an der Front der St. Michaelshoffkirche; es sind Werke von P. de Witte und Gerhard — beide waren Schüler des Dominikaners Giovanni de Bologna; — ein B. Wurzelbauer goß 1589 den schönen Brunnen an der Lorenzkirche in Nürnberg u. a. Das Erzbild des hl. Joh. v. Nepomuk auf der Moldaubrücke in Prag ist von Herold gegossen, anno 1683. In Oesterreich ist eines der bekanntesten Metallgußwerke die Brunnenlaube im Landhause zu Graz. An bronzenen Grabplatten sind viele Städte Deutschlands im Norden und Süden reich. Zum Bedeutendsten gehören die Fürstendenkmäler im Dom zu Freiberg. Das bedeutendste Erzdenkmal aus späterer Zeit ist das Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten in Berlin von Andreas Schlüter (1662—1714); sechs Jahre wurde an demselben gearbeitet. In Wien wirkte etwas später G. M. Donner, er lieferte Brunnen, Statuen und kirchliche Arbeiten. Im Uebrigen ging die edle Kunst des Bronzeßusses immer mehr zurück in der Schätzung und im Verständniß der Zeit. Erst im 19. Jahrhundert hat ein Mann dieselbe wieder zu Ehren gebracht, welchem dann andere folgten. Das ist der Münchener Erzgußmeister v. Miller gewesen, der allerdings von König Ludwig entsprechende Aufträge erhielt. Die Kiesenstatue der „Bavaria“ auf der Theresienwiese in München, die Fürstenstatuen im Thronsaal in München und andere Werke zeigen das Wiedererwachen der monumentalen Kunst. Seit der letzten Hälfte des Jahrhunderts und speziell seit den letzten 30 Jahren hat sich der monumentale Erzguß in außerordentlicher Weise in Deutschland gehoben; doch befaßte sich derselbe bisher ausschließlich mit Denkmälern u. s. w. weltlicher Art. Für kirchliche Zwecke dürfte der monumentale Erzguß, mit Ausnahme des glatten, aus dem Grunde der großen Kosten kaum so bald in Anspruch genommen werden. Und doch gäbe es schöne Aufgaben, z. B. reiche Hochaltar-Candelaber, Osterkerzenleuchter, Taufbecken u. s. w. zu erfüllen. Die Christusstatue auf dem Gottesacker in Weingarten, gesetzt unter Pfr. Fried in den 50er Jahren, ist Metallguß. Ein Anfang findet sich in Stuttgart in der Marien-

kirche, wo seit einigen Jahren das Mar-  
mortaufbecken ein spätgothischer Aufsatz aus  
Metall (theilweise Guß, theilweise Treib-  
arbeit) frönt.

Das Land Württemberg hat nicht  
viele Werke aus Erzguß aufzuweisen. Das  
große Paulus'sche Werk über die Kunstalter-  
thümer des Landes enthält in seinem gesamm-  
ten Atlas kein solches Werk, in den beiden  
bis jetzt erschienenen Inventarbänden nur  
zwei solche Werke abgebildet, eine antike  
Broncestatue (Neptun), Fund bei Böb-  
lingen, und ein kleiner romanischer Bronze-  
leuchter (Wildberg). In Reppel's „Kunst-  
alterthümer“, Einleitung S. LX finden  
sich folgende Angaben über kirchliche Bronze-  
gußwerke: „Tüchtige Bronzeepitaphien in  
Schönthal mit Standbildern des Kon-  
rad von Weinsberg und seiner Gemahlin  
1448, Waldsee 1457 mit Hochrelief des  
Truchseß Georg I. von Waldburg, in  
Sulz 1528 mit Ornamenten ohne Figur,  
in Mergentheim (Marienkirche) 1539,  
Ulther von Cronberg, aus der Vischer's-  
chen Werkstätte in Nürnberg, in Neufra,  
O. Niedlingen, 1573, mit Relief eines  
Ritters vor dem Cruzifir; dazu können  
genommen werden die beiden Gedächtniß-  
tafeln der Stifter Hariolf und Erlolf und  
der Probst Johann und Albert, Anfang  
des 16. Jahrhunderts in der Stiftskirche  
Ellmangen, wohl auch Nürnberger  
Arbeit. In Weikersheim, O. Mer-  
gentheim, bemalte Bleifigur eines kleinen  
sächsischen Prinzen von 1437“. Zu diesen  
müßte noch angeführt sein das herrliche  
Metallepitaph des Ritters Ulrich von  
Rechberg in der Pfarrkirche zu Donz-  
dorf, erste Seitenkapelle auf der Evange-  
listenseite. Es stammt aus dem Jahre  
1458 und man vermuthet als den Zeichner  
bzw. Modelleur der Ritterstatue keinen  
Geringeren als Syrlin. Wir stellen dies  
und vor ihm noch das Epitaph in der  
Seitenkapelle der Pfarrkirche zu Waldsee  
an die Spitze aller in Württemberg be-  
findlichen Broncedenkmal; beide sind herr-  
liche Werke von unvergänglichem Werthe.  
Zweifelloß finden sich aber außer den  
Genannten da und dort noch weitere monu-  
mentale Sachen, besonders Epitaphien;  
es wäre sehr zu wünschen, daß in den  
letzten zwei Inventarbänden von Paulus  
hierauf möglichst Bedacht genommen würde.

Ueberhaupt wäre eine zusammenstellende  
Arbeit über die sämmtlichen im Lande  
befindlichen alten Erzgußarbeiten monu-  
mentaler Art dankbar zu begrüßen.

Wir haben bisher bloß vom Erzguß,  
von der Bronze, gesprochen. Er dominirt  
ja so im Gebiete des Kunstgußes, daß  
neben ihm überhaupt kein anderer Metall-  
guß aufkommt. Das Eisen kommt für  
die Kunst bis jetzt bloß in der Verarbei-  
tung durch den Hammer in Betracht.  
Man hat zwar, nachdem bis zum Anfang  
unseres Jahrhunderts aus Eisen kaum  
etwas anderes als Ofenplatten gegossen  
wurden, seit neuester Zeit begonnen, auch  
Cruzifixe und Heiligenstatuen, ja sogar  
ganze Kreuzgang-Cyklen (in Relief) in  
Eisen zu gießen. Und so sieht man nicht  
nur gegossene Gitter in Kirchen und Gottes-  
äckern, sondern auf letzteren oft gußeiserne  
Grabmonumente und sogar Feldkreuze mit  
lebensgroßen Christusfiguren aus Guß-  
eisen. Wir können indessen diese Ar-  
beiten wohl als Nothbehelf, nicht aber  
als eigentliche Kunstwerke ansehen. Denn  
einmal handelt es sich hierbei fast durch-  
weg um fabrikmäßigen Nachguß ein und  
derselben Form; sodann ist eben das  
Eisen ein minderwerthiges Metall für  
den Guß. Es zeigt sich dies daran, daß das  
Eisen rostet und an der Luft allmählig völlig  
zerstört wird, während die Bronze durch  
ihren Edelrost (Patina) verschönert und  
erhalten bleibt; und so muß das Eisen  
stets mit einer fremden Delfarbe, Bron-  
cirung u. s. w. überzogen werden, was  
absolut unkünstlerisch ist. Und endlich  
wird das Eisen im Guße so porös und  
spröde, daß von einem künstlerischen Ueber-  
arbeiten mittelst des Eiseliereisens keine  
Rede mehr sein kann. Das Gußeisen  
bleibt, wie es aus der Form herauskommt.  
Das sind sehr erhebliche Mängel. Wir  
können nur wünschen, daß gußeiserne  
Statuen u. s. w. nicht für kirchliche Zwecke  
verwendet werden möchten. Für Gitter,  
auch Grabkreuze u. s. w. mag die Ver-  
wendung des Gußeisens noch angehen,  
aber das weitans mehr künstlerische wäre,  
daß Gitter, Monumentalleuchter, Träger,  
und besonders Grabkreuze u. s. w. aus  
Schmiedearbeit hergestellt würden, wie  
das gottlob wieder allmählig aufkommt.  
Wo es sich aber um Figuren handelt,

da sollte man entweder den Erzguß anwenden, oder, wenn man sparen will, es bei einer guten Holzschnitzarbeit belassen, wenn keine Arbeit in Stein geeignet erscheint. Gerade letzteres Material ist wie kein anderes geeignet, viel wärmer und inniger anzusprechen, als das starre, spröde, fabrikmäßige Gußeisen. Man vergleiche z. B. einen modernen Gusskruzifixus auf irgend einem Gottesacker mit einem alten, mächtigen Holzschnittwerk — das letztere spricht selbst im Zustande der Halbzerstörung durch Wind und Wetter noch unendlich tiefer an, als ersterer!

Es kämen noch Zingußwerke in Betracht. Seit dem 13. Jahrhundert, wo im Erzgebirge Zinnlager entdeckt wurden, nahm die Zingußkunst ihren Aufschwung und man goß damals sogar Kelche aus diesem Metall (z. B. um 1469 im Kloster Heilsbrunn). In Nürnberg und Prag goßen Meister der Zingießerei (mit eigenen Innungsakungen) kirchliche und weltliche Gefäße und Geräthe. Besonders waren es Sakristeigeräthe, Lavabo-, Tauf- und andere Kannen, Schüsseln u. s. w., welche auf diese Weise hergestellt und namentlich zur Renaissancezeit noch mit Reliefs und Gravirungen reich verziert wurden. Gerne wurden auch auf solchen Gefäßen, die zu Familien-, Zunft- und ähnlichen Zwecken dienten, die Figuren der seligsten Jungfrau, der Apostel u. eingegeben. Die bedeutendsten Zingießer sind die beiden Schweizer Meister Enderlein von Basel († 1633) und Briot, seit 1604 in Lucenz im Canton Waadt ansässig. Der letztere ist in gewisser Weise der Geburt nach Württemberger, sofern er in Mömpelgard, der Hauptstadt der damaligen württembergischen Herrschaft geboren ist. Eine Neuerung des ersten Meisters war, daß er Hängelauchter von Zinn goß. Auch Särge edler und vornehmer Verstorbener wurden ganz aus Zinn gegossen; so z. B. finden sich in der Gruft der Stuttgarter Stiftskirche prachtvolle Zinnsärge aus dem späteren Mittelalter.

Gußwerke aus edlem Metalle, Silber und Gold, kommen aus begreiflichen Gründen — der Kostbarkeit des Materials — selten und nur in kleineren Stücken vor. Aus dem Alterthum allerdings wird wiederholt von massiv, d. h. gegossen gol-

denen Geräthen berichtet und man hat, z. B. in Cuenca noch gegossene Goldwerke gefunden. Zweifellos waren die größeren Werke von welchen berichtet ist, sie seien „aus Gold“, eben mit getriebenem Goldblech überzogen, dagegen die kleineren Zierathen daran oft aus dem reinen Metall gegossen. Im Norden (Deutschland, besonders auch Island) wurden zur Zeit der Völkerwanderung Spangen, Broschen u. s. w. aus reinem Gold gegossen. Die Angaben aus dem 4.—11. christlichen Jahrhundert über das Gewicht goldener und silberner Altargeräthe u. s. w. legen gleichfalls nahe, daß massive Gußwerke darunter waren. —

Wir kommen nun zu der anderen Art der Metallbearbeitung, die man mit dem Kollektivnamen „Schmieden“ bezeichnet.

### Der Delberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen.

Eine kunsthistorische Studie von Dr. Otto Hasner in Tübingen.

(Schluß.)

Der Delberg und besonders die schmerzhaft Mutter Gottes ist der katholischen Gemeinde Mengen und der Umgebung ein theures Gut. Ein ewiges Lichtlein brennt Tag und Nacht davor. Viele Votivgeschenke hängen an dem die Kapelle einschließenden schönen Gitter. Diese Madonna wird nemlich als Gnadenbild verehrt und diese Verehrung basiert auf einem geschichtlich berichteten und attennmäßig belegten Vorgang.<sup>1)</sup> Der schwedische General Horn zog von Ehingen—Niedlingen gegen Mengen heran, weil dieses sich weigerte, Waffen und Munition nach Ehingen zu liefern. Frühmorgens um 4 Uhr des 18. Mai 1632 erschienen 40 schwedische Reiter, im Namen Schwedens die Stadt zur Uebergabe auffordernd. Die Antwort wurde prompt ertheilt: die meisten der Reiter wurden von den auf der Stadtmauer stehenden Bürgern niedergeschossen. Die übrig gebliebenen warfen ihre toten Kameraden in die Donau und eilten nach Niedlingen zurück. Am Nachmittag desselben Tages erschien der schwedische Kommandant mit seinem ganzen Corps vor den Stadthoren und forderte zur Uebergabe auf, „wo sodann die Mutter Gottes, als man die Vesper betete, die Stadt Mengen, nachdem sie im Beiseyn vieler Personen geweinet und das Gesicht unterschiedlich entfärbt hat, vom untergang befreiet hat“. (Bericht des Menger Magistrats vom 24. Mai 1632 an den Hof des Erzherzogs Leopold von Oesterreich zu Wien.) Zuerst sah die Aenderung die Menger

<sup>1)</sup> Die Relationen in Abschrift übersandte mir gütigst Herr Stadtschultheiß Laub in Mengen.



Bürgerfrau Ursula Mannhartin, die vor dem „Bildnuß“ unter dem Delberg gekniet. Dann sahen es andere Weiber „Märlch unter der wärenden Litaney etwa zehnmal“. Zuoberst sah es die hochw. Geistlichkeit, der Pater Prior, der „die Bildnuß Maria mit eigener Finger berührt, doch aber nichts Naßes gespührt“. Nach der Litaney Unserer lieben Frauen ermahnte der Prior die Anwesenden, mehr als 300 Personen, zum Vertrauen. (Bericht des Pater Johannes, Prior ordinis S. Cisterciensis<sup>1)</sup> in Mengen 1632.) Von Wien wurde vom Magistrat in Mengen ein näherer Bericht über das Mirakel einverlangt. Dieser verwies im Antwortschreiben unterm 24. Juli dem Wiener Hof „an die Bischöf. Constanzische Kommission, welche allhier erschien, das wahre Mirakel und alle umstände erhob, ein Instrument hierüber verfaßt und solches sodann mit sich genommen habe“. Diese von autoritativer Seite erfolgten Zeitberichte verdienen alle Beachtung. Das schwedische Heer zog, ohne etwas zu unternehmen gegen die kleine Stadt, welche jene Reiter so empfindlich heimgeschiedt hatte, schleunigst ab, der Götze zu. Seit dieser Zeit wird zur wunderbaren Errettung der Stadt auf Mariens Fürbitte hin das 18. Maienfest, der Schwedenktag am Sonntag nach dem 18. Mai, wenn auf diesen Sonntag das Pfingstfest fällt, am Pfingstmontag mit großer Pracht unter Zulauf vielen Volkes in Mengen gefeiert. So wird also diese Ikonfigur der Mutter Gottes als Gnadenbild in Ehren gehalten.

In der Delbergskapelle hängt an einer Wand in Del gemalt eine Mater Dolorosa als Brustbild mit dem Schwert in der Brust. Es ist natürlich nicht das Gnadenbild, wird auch als solches nicht verehrt, sondern ist eine weniger gelungene Kopie des Delbergbildes aus neuer Zeit. Uns steht natürlich auch fest, daß das im Münster zu Konstanz auf einem Seitenaltar aufgestellte und als Menger Gnadenbild hochverehrte Delgemälde nichts mit unserem Delbergbild zu thun hat. Die Berichte weisen auf eine plastische Figur unter dem Delberg, d. h. auf unsere Madonna, und nicht auf ein Delgemälde hin. Diese Figur mit den andern vier Gestalten unten zusammengearbeitet konnte nicht allein entfernt werden. Zudem gehört das Constanzger Delbild, das immerhin der hiesigen Kopie unseres Gnadenbildes ähnlich ist, nach seinem Stil einer späteren Zeit an. Allerdings bildete sich im Lauf der Zeit die Sage, die im hiesigen Kloster befindlichen Wilhelmitten hätten in Kriegszeiten das wunderthätige Bild mit sich genommen nach Petershausen bei Konstanz. Von da sei es später nach Konstanz gekommen. Allein dies ist eine Sage, vielleicht von Konstanz aus nach Mengen verbreitet. Wahrscheinlich nahmen die Wilhelmitten eine Kopie mit sich, die jetzt in Konstanz ist. Geschichtlich ist von einer solchen Translokation, zu der die Menger ihre Zustimmung gewiß nie gegeben hätten, nichts bekannt. Deshalb war es eitel Mühe und Ueberfluß, zugleich aber ein Zeichen dafür, wie eine Sage allmählich sich zur

„Wahrheit“ verdichten kann, als der Stadt- und Stiftungsrath von Mengen unterm 16. Mai 1836 an die „Großherzoglich hochpreiliche Seckreisregierung“ die Bitte richtete, es möge das Münsterdekantat und die Kirchenvorsteher in Konstanz legitimiren, daß dieselben das Marienbild, früher Eigenthum der Stadt Mengen, dieser zurückgeben dürfen. Der Constanzger Münsterpfarrrektor wies unterm 19. Mai 1836 in einem Schreiben an das Menger Stadtschultheißenamt auf die Schwierigkeit hin, das Bild zurückzugeben, weil es auf dem Marienaltar aufgestellt sei und indem neun Tage vor Weihnachten davor eine Andacht feierlich gehalten werde. Auch habe das Bild eine neue Rahme um 44 fl. von einer Wohlthäterin erhalten. Ein Ausweg wäre die Anschaffung eines anderen Bildes, das in Konstanz gemalt werden könnte, wenn die löbliche Stadt Mengen sich zur Bezahlung desselben verstehen würde. Zu diesem „Ausweg“ verstand sich die Stadt nicht; es war auch gar nicht nothwendig. — Endlich ließ die Regierung des Seckreises unterm 29. Juli 1836 replizieren, daß man die Rückgabe des fraglichen Bildes, da die Stadt Mengen ihre Eigenthumsansprüche auf dasselbe nicht genügend bewiesen habe, nicht gestatten könne. Damit hatte die Sache ein Ende.

Möge die Wallfahrt zu dem Delberg in Mengen immer bestehen und gedeihen und allen Verehrern den Lohn eintragen, den die Kirche Maria verheißt: Qui me invenerit, inveniet vitam et hauriet salutem a Domino (Prov. 8, 35). Dem fügen wir noch zwei weitere Wünsche bei, daß der eine und andere Kunstfreund dieses sehenswerthe Werk in Mengen beschaue, um so mehr, da, wie wir gesehen, wir in Württemberg nur noch drei Terracottawerke aus dem 16. Jahrhundert haben (zwei in Amtzell und eines in Rohrdorf, beide D. M. Wangen; vgl. Keppeler a. a. O. S. XXXV1). Sodann sollte zu weiterem Studium unserer einheimischen Kunst, besonders auch der Plastik, zugleich als Illustration zu Kepplers schätzenswerthem Kunstinventar in seinen „Kunstalterthümern“, der vom hochwürdigsten Ordinariat warm empfohlene Vorschlag unseres Diözesankunstvereins zu photographischer Aufnahme der Kunstschätze in den einzelnen Landkapiteln realisiert werden.<sup>1)</sup> „Factus est sonitus et ecce commotio; et accesserunt ossa ad ossa, unumquodque ad iuncturam suam.“ (Ezech. 37, 7).

### Mittheilungen.

S. in S. O. Eine Entschädigung für die Anfertigung einer Skizze zu einem Altar u. dgl. wird nur dann zu beanspruchen sein, wenn Sie dazu den Künstler beauftragt haben, ohne daß Sie ihm auch die Ausföhrung der Arbeit übertragen haben. Usus ist aber, daß bei Arbeitsausföhrung die Entwürfe, Skizzen, Zeichnungen u. dgl. nicht eigens bezahlt werden, da man annimmt, daß dieselben in dem Preise für die Fertigstellung der Arbeiten mit

<sup>1)</sup> In Mengen befand sich ein Wilhelmittenkloster im heutigen Volksschulgebäude.

<sup>1)</sup> Die gut gelungenen photographischen Aufnahmen des Delbergs machte mir der empfehlenswerthe Photograph Wolf in Saulgau.

inbegriffen und überhaupt nöthig waren, um die Arbeit ausführen zu können. Die Entwürfe bleiben dann Eigenthum des Künstlers. Wollen Sie jedoch die Zeichnungen für sich behalten, eventuell für sich verwerthen, so müssen Sie dieselben dem Künstler abkaufen.

**Künstliche Blumen.** Der Gebrauch solcher Blumen sollte aufs äußerste beschränkt werden, weil sie meistens aus einem Material hergestellt werden, das nicht gebilligt werden kann. Das Caeremoniale Episc. gestattet nur solche aus Seide. Da aber solche Blumen ziemlich hoch zu stehen kommen, verfertigt man Altarblumen gewöhnlich aus Wolle oder Linnen. Unsere Zeit aber, welche leider vielfach auch im Kirchenschmuck nur nach Wohlfeilheit und Schein jagt, geht noch einen Schritt weiter und wählt vielfach sogar werthloses sogen. Seidenpapier mit Anilinfarben gefärbt. Von welcher Dauer solche Blumen sind, läßt sich, von allem andern abgesehen, leicht denken! K.

Ein neues, künstlerisch ausgeführtes Porträt des Papstes Leo XIII. ist von dem Verleger des von der österreichischen Leo-Gesellschaft herausgegebenen großartig illustrierten Prachtwerkes: „Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild“ zum Verkauf gebracht worden. Dasselbe ist eine eminent künstlerisch ausgeführte Heliogravüre auf feinstem Kupferdruck- und Chromopapier im Format  $1,00 \times 0,73$ , Bildfläche  $0,50 \times 0,35$  Meter. Das Porträt ist eine Reproduktion des großen Oelgemäldes, welches der Herr Cavaliere Giuseppe Ugolini, Hofmaler Sr. Heiligkeit, hergestellt hat, und zu welchem der heilige Vater selbst dem Künstler eine Sitzung gewährt hat. Mgr. Angeli, Geheimkaplan des Papstes, bezeugt, daß das Gemälde „zur allerhöchsten Zufriedenheit Sr. Heiligkeit ausgefallen ist“. Es stellt den Papst im vollen Schmuck des päpstlichen Ornatens auf dem Throne sitzend, mit zum Segen erhobener Rechte dar. Für die Abonnenten des obengenannten Prachtwerkes kostet das Bild 5 Mark - 3 fl., für Nichtabonnenten 10 Mark - 6 fl. Zu beziehen ist es durch alle Buchhandlungen sowie von der Allgemeinen Verlagsgesellschaft, Berlin, Friedrichstraße 240/241. Das Kunstblatt wird eingerahmt einen Prachtschmuck des Zimmers in jedem katholischen Hause bilden. Möchte es allgemeine Verbreitung finden.

### Literatur.

**Der Dom zu Bamberg.** Photographisch aufgenommen von Otto Aufleger, Architekt. Mit geschichtlicher Einleitung von Arthur Weese, Dr. phil., Privatdozent an der Universität München. 60 Tafeln in Lichtdruck. München. Verlag von L. Werner, Architekturbuchhandlung. 1898. M. 60.

„Bamberg's literarischer und künstlerischer Ruhm, der im Mittelalter groß war, ist aus der stillen Mönchszelle und den reichen Sitten der geistlichen Nachthaber hervorgegangen. Viele Denkmäler erinnern an jene ferne Zeit, die mit Kaiser Heinrich II. dem Heiligen und seinem mächtigen Kanzler, dem Bischof Eberhard, um

das Jahr 1000 begann und bis in das ausgehende 13. Jahrhundert währte. Und durch dieselben Grenzen ist auch die Epoche abgesteckt, während der Bamberg in der Geschichte der Kunst eine bemerkenswerthe Rolle spielte.“ Von den literarischen Werken, den herrlichen Codices und ihren Miniaturen sowie auch von großen Werken der Malerei ist übrigens in Bamberg heutzutage nicht mehr viel zu finden; nur ein kleiner Theil davon ist noch an Ort und Stelle erhalten, das Uebrige aber in alle Welt zerstreut worden. Doch das alte Wahrzeichen Bamberg's, sein herrlicher Dom mit der Bierzahl leichter, schöner Thürme steht heute noch unerschüttert da. Ein solcher stolzer Kirchenbau aus so großer Vergangenheit ist wirklich werth, daß er ein Gemeingut aller Künstler und Kunstfreunde werde und es ist daher diese photographische Aufnahme in 60 scharfen und sauber sich präsentirenden Tafeln sehr zu begrüßen. Welch eine Menge romanischer Motive lassen sich hier aus dieser reich stehenden Quelle schöpfen für Architekten, Altarbauer, Bildhauer und Ornamentiker! Uner schöpft fast fließen diese Quellen aus Kapitalen, Säulen, Basen, Friesen u. s. w., nicht weniger auch aus den Figuren, wie sie so zahlreich besonders die herrlichen Portale schmücken.

Die geschichtliche Einleitung gibt zuerst Kunde über die Bauzeit, wie sich der Dom unter Otto dem Heiligen (1102—1139) nach einem großen Brandunglück zum zweiten Male aus Schutt und Trümmern erhob und 1111 eingeweiht wurde. Aber im Jahre 1185 brach wieder ein Feuer aus, das mit dem Dome zugleich den ganzen umliegenden Stadttheil in Asche legte. Nach dieser Katastrophe gieng man sofort an den Wiederaufbau. Unter Thimo (1192—1202) wurde eifrig am Bau gearbeitet, namentlich ist es der Ostchor, der älteste Theil des Domes, der von ihm und seinem Vorgänger her stammt. Als eigentlicher Bauherr jedoch, der mit jugendlichem Feuer und großartigem Sinne die alte Kathedrale wieder zu neuer Pracht erstehen ließ, ist Eckbert, wiederum ein Graf von Andechs und Meran (1203—1237) anzusehen. Der ganze Bau einschließlich des Peterschores, sogar die Westthürme mit inbegriffen, fällt in die Regierungszeit dieses Bischofs, den 1237 auf einem Kriegszuge in Wien der Tod ereilte. Der Bamberger Dom ist also im Wesentlichen, soweit er heute sichtbar vor unserem Auge steht, das gewaltige Werk eines einzigen Mannes. Das Merkwürdigste an dieser Thatsache ist jedoch der Umschwung, den die künstlerische Anschauung des Bischofs mit der Zeit genommen: während er Anfangs am Georgenchor nur das Werk seiner beiden Vorgänger fortsetzt und dabei die Formenprache des althergebrachten romanischen Stiles beibehält, führt er vom Querschiffe an die neue, soeben erst in Frankreich auftauchende Bauweise ein, die unter dem Namen der Gothik die ganze Welt erobert hat. Und es nimmt sogar unter den Bauten der Uebergangszeit der Bamberger Dom auch heute noch einen hervorragenden Raum ein.

In zweiter Linie bespricht die Einleitung die Skulpturen des Domes. Hier sind zwei Gruppen deutlich zu unterscheiden: eine ältere in ausge-

sprochenem Charakter des romanischen Stiles und eine jüngere, an der die Verührung mit gothischen Elementen nicht zu verkennen ist.

Erstere Gruppe besteht hauptsächlich aus den Apostel- und Prophetenreliefs an den Außenseiten der Chorschranken im östlichen Georgenchor (Taf. 44—49). Sie sind zu zwei und zwei gruppiert und werden die einzelnen Gruppen von Rund- und Kleeblattbogen auf kleinen Säulen eingerahmt. Attribute sind den Figuren nur wenige beigegeben und es ist daher schwer, die einzelnen Personen zu benennen. Nahe verwandt mit diesen Apostel- und Prophetenreliefs ist die Portalausstattung des nördlichen Dom-Einganges, der sogenannten Gnadenpforte (Taf. 15 und 16). Im Bogenfelde über der Thüre ist hier eine Darstellung der thronenden Madonna, der sich die Stifter und Schutzheiligen der Kirche nahen. Als letzte mit dem Meister des Georgenchors zusammenhängende Arbeit ist noch der Portalschmuck der Nordthüre, der sogenannten Goldenen Pforte (Fürstenportal) anzusehen (Taf. 17—19). In den Gewänden rechts und links sind zwischen die tragenden Säulenschäfte die Doppelfiguren der Apostel und Propheten eingefügt, und zwar derart, daß je ein Apostel sich auf die Schultern eines Propheten gestellt hat (das Neue Testament auf den Propheten des Alten gegründet!). Zu den Werken der zweiten, gothischen Periode zählen einmal sechs Figuren im südlichen Ostportal (Abampforte, Taf. 7 und 8); Kaiser Heinrich mit Scepter und Reichsapfel (Taf. 10), Kunigunde mit einem Kirchenmodell in der Hand (Taf. 11), Stephan, der Märtyrer mit einem Stein (Taf. 9), Petrus mit dem Doppelkreuz (Taf. 12), Adam und Eva (Taf. 13 und 14); dann die Darstellung des jüngsten Gerichtes im Bogenfelde der Goldenen Pforte, dazu gehörig Abrahams Schooß, rechts und links daneben die allegorischen Frauengestalten der Kirche und Synagoge (Taf. 20—23). Ferner gehört hieher im Innern des Domes an dem Pfeiler zwischen den nördlichen Chorschranken im Seitenschiff die Figur der hl. Jungfrau, links daneben diejenige der hl. Elisabeth, rechts der Verkündigungengel Gabriel (Taf. 36—41), daneben die Papstfigur Clemens II., ferner die Reiterfigur Stephans des Heiligen (Taf. 42 u. 43); schließlich im Peterschor der Sarkophag Clemens II. mit den liegenden Reliefgestalten der Tugenden. Die hohe plastische Vollendung dieser Figuren erkennt man erst recht, wenn man die photographische Wiedergabe in den Details betrachtet, wie sie z. B. der Kopf des Königs Stephan, der (Taf. 66) in Profil, Halbprofil und en face gegeben ist, oder die Köpfe der Heiligen Heinrich und Kunigunde zeigen.

Debel.

## Als Agenten

des christlichen Kunstvereins der Diözese Rottenburg sind folgende Herren bestellt:

Für den Zweigverein

Stadtdekanat Rottenburg: Präsekt  
Borell im Martinshaus.

Landdekanat Rottenburg: Pf.  
Stier in Wendelsheim.

Tübingen: Repetent Dr. Baur am  
Wilhelmsstift.

## Dekanat

Amrichshausen: Pf. Frey, Verli-  
chingen.

Biberach: Pf. Müller, Alberweiler.

Deggingen: Pf. Weber, Kleinsüßen.

Ehingen: Pf. Böhner, Rißtissen.

Ellwangen: Kapl. Mayer daselbst.

Emünd: Dekan Schupp, Wäsch-  
beuren.

Fosen: Stadtpf. Seifriz, Heidenheim.

Gorb: Pf. Eiberger, Eutingen.

Leutkirch: Dekan Jäggle, Herlazhofen.

Mergentheim: Dekan Hänle, Mar-  
kelsheim.

Neckarsulm: Pf. Mosthaf, Dutt-  
enberg.

Neresheim: Pf. Käßler, Dunkel-  
lingen.

Oberndorf: Stadtpf. Brinzinger  
daselbst.

Ravensburg: Kapl. Erhardt daselbst.

Riedlingen: Pf. Wolf in Orlingen.

Rottweil: Pf. Bristle, Zimmern ob  
Rottweil.

Saulgau: Pf. Buch in Emmetach.

Schömburg: Dekan Baur, Roß-  
wangen.

Stuttgart-Stadt: Kapl. Nig-  
linger.

Stuttgart-Landdekanat: Stadtpf.  
Schwaier, Calw.

Tettung: Pf. Engert, Rehlen.

Ulm: Dekan Wagg, Ulm.

Waldsee: Kamerer Wächter, Ziegel-  
bach.

Wangen: Pf. Zimmer, Rohrdorf.

Wiblingen: Pf. Majer, Altrieden.

Wurmlingen: Stadtpf. Dörr, Mühl-  
heim.

Zwiefalten: Kamerer Rothenbacher,  
Oberstetten.

Die Herren Agenten nehmen die Auf-  
nahme neuer Mitglieder entgegen, besorgen  
die Beiträge für den Verein und senden  
sie an den Vereinskassier Herrn Pf. Schö-  
ninger in Barendorf bei Ravens-  
burg ein. Auch werden die Herren  
hiermit ersucht, in ihren Bezirken, wo es  
nöthig ist, Aufschluß zu geben über die

künftige Vereinsgabe, und auch für die Verbreitung des Vereinsorgans, des „Archivs für Christl. Kunst“, thätig zu sein.

Der Vereinsvorstand:  
Pf. Deßel.

#### Annoucen.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. B.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Braun, J., S. J., Die pontificalen Gewänder des Abendlandes** nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. Mit 27 in den Text gedruckten Abbildungen und einer Tafel. gr. 8°. (VIII u. 192 S.) M. 2.80.

(Ist auch als 73. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach“ erschienen.)

Von demselben Verfasser ist früher als 71. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach“ erschienen:

— **Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes** nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. Mit 30 in den Text gedruckten Abbildungen. gr. 8°. (VI u. 180 S.) M. 2.50.

### Ein neues Prachtwerk!

## Das Leben der Heiligen

von

**Dr. Franz Hergenröther.**

Reich illustriert mit 12 Aquarellimitationen und mehr als 1000 auf das Leben der Heiligen bezüglichen Compositionen.

Mit einem Begleitworte

Sr. Gnaden des Hochw. Hrn. Augustinus Wagger, Bischof von St. Gallen.

Erscheint in 12 Lieferungen (enthaltend die Heiligen-Legenden je eines Monats) zum Preise à M. 3.—.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung sowie von der **Verlagsanstalt Benziger & Co. A.-G.** in Einsiedeln, Waldshut, Köln.

Soeben erschien:

## Der Psalter.

Dichtung von Ad. Jos. Cüppers.

Mit 15 Bildern des hl. Rosenkranzes und 1 Titelbild: „Der hl. Dominik erhält den Rosenkranz“, in Lichtdruck. 93 Seiten in zweifarbigen Druck. 8°.

Gebunden: In engl. Noiré-Leinwand, Goldpressung, Goldschnitt, M. 2.—.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen sowie von der Verlagsanstalt Benziger & Co. A.-G. in Einsiedeln, Waldshut, Köln.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. B.

Ein neues Prachtwerk ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

## Das Vater Unser

im Geiste der ältesten Kirchenväter in Bild und Wort dargestellt von

**Ludwig Glöckle und Dr. Alois Knöpfler.**

Neun Heliogravüren. Folio. (VI u. 44 S. Text in Schwarz- und Rothdruck.) In Original-Leinwandband mit Goldschnitt M. 14.

Seit Jahren beschäftigten Prof. Knöpfler die Vater Unser-Erklärungen bei den ältesten Kirchenschriftstellern. Da diese Aussprüche der ältesten Zeugen des christlichen Glaubens für das richtige Verständniß und tiefere Erfassen des wichtigsten und inhaltsreichsten Gebetes der Kirche Jesu Christi überaus werthvoll sind, reifte in ihm der Gedanke, dieselben auch weitem Kreisen zugänglich zu machen. In Ludwig Glöckle fand sich ein Künstler, der diesem Gedanken seine kunstgeübte Hand lieh. Leitendes Motiv für Auswahl von Text und Bildern war, ein Familienbuch zu schaffen, das allen, alt und jung, ein liebwürthlicher Führer sein möchte zu richtigem Verständniß, tieferem Erfassen und andächtigem Verrichten des uns vom Erlöser selbst gegebenen Gebetes. Da eine ähnliche Einführung in das Vater Unser noch nicht vorhanden ist, glaubt das Buch auf gütige und freundliche Aufnahme in den christlichen Familien hoffen zu dürfen.

Zu unserem Commissionsverlage ist ferner soeben erschienen:

## Jahres-Mappe der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst.

1898. Mit 12 Foliotafeln in Kupferdruck und Phototypie sowie einem Kunstblatt in Farben und 19 Abbildungen im Texte, ausgewählt durch die Juroren Prof. Hackl, Prof. Kolmsperger, Bildhauer Buscher, Prof. Waderé, Prof. Hauber, Prof. Seidl, Domkapitular Kirchberger und Beneficiat Popp. Nebst (28 S.) erläuterndem Texte von Prof. Joseph Bach. Folio. In eleg. Umschlag M. 15.

## Bestellungen

auf das

## „Archiv für christliche Kunst“

nehmen entgegen sämtliche Postanstalten und alle Buchhandlungen. Auch von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart ist dasselbe zum Preise von M. 2.05 pro Halbjahr zu beziehen.

Hiezu eine Kunstbeilage:  
Chorgesühl in Weissenau.

Stuttgart, Buchdruckerei der Alt.-Gel. „Deutsches Volksblatt“.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Br. 2.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1899.

## Albrecht Dürers Stellung zur Reformation.

Von E. Drexler, Ravensburg.

(Fortsetzung.)

Als der Legat Campeggio am 14. März 1524 zu dem Reichstage nach Nürnberg kam, war die Bevölkerung bereits so verheßt, daß die entgegenreitenden Fürsten ihm riethen, nicht im geistlichen Ornat, sondern im einfachen Reiseanzuge die Stadt zu betreten. Am 3. März 1525 veranlaßte der Rath ein Religionsgespräch, wobei nur mehr die Karmeliter, Franziskaner und Dominikaner als Vertreter der Katholiken erschienen, die übrigen Ordenskonvente waren unter sich gespalten oder hatten sich bereits, wie der größere Theil des Weltklerus, der Neuierung angeschlossen. Da aber das Präsidium aus lauter „evangelisch“ Gesinnten zusammengesetzt war, erschienen die altgläubigen Orden schon auf der 5. Sitzung nicht mehr, und erklärten schriftlich, sich nicht parteiischen Richtern, sondern einzig den Weisungen ihres Ordinarius, des Bischofs von Bamberg, fügen zu wollen. Da entschied sich der Rath rasch für die allseitige Durchführung der Reformation. Mit welcher Gewaltthätigkeit dabei verfahren wurde und welche Zuchtlosigkeit sich unter den Reformfreunden selbst breit machte, erfahren wir nicht bloß aus den Mittheilungen des hierin vielleicht parteiischen Birkheimer, auch Hans Sachs, obwohl selbst Anhänger Luthers, klagt darüber: „Es ist nur viel Geschrei und wenig Wille um euch. Wenn ihr evangelisch wäret, wie ihr rumoret, so thätet ihr die Werke des Evangeliums. Mit dem Fleisshessen, Rumoren, Pfaffenschänden . . . habt ihr Lutherische der evangelischen Lehre

selbst große Verachtung gemacht.“<sup>1)</sup> Am meisten hatten darunter die beiden Frauenkonvente zu St. Katharina (Dominikanerinnen) und St. Klara (Klarissinnen), wo sich W. Birkheimers älteste Schwester als Aebtissin, eine zweite Schwester, sowie zwei seiner Töchter als Nonnen befanden, zu leiden.<sup>2)</sup> Nicht genug, daß ihre Weichtväter aus der Stadt vertrieben und ihnen lutherische Prediger aufgenöthigt wurden, wandte man auch, besonders von Seiten der lutherisch gewordenen Angehörigen einzelner Nonnen, brutale Mißhandlungen an, um dieselben zum Austritt aus dem „verdammlichen Klosterstande“ zu bewegen. Vergebens reichte Birkheimer auf die Bitten seiner Schwester eine Schuttschrift zu Gunsten der bedrängten Nonnen beim Rathe ein. Wenn den alternden Staatsmann schon vorher die Gewaltthätigkeiten und Unordnungen, welche Luthers Lehre in seiner unmittelbaren Umgebung hervorriefen, erschreckt hatten, so gab ihm diese Mißachtung seiner unmittelbarsten Familieninteressen den letzten Anstoß, um mit der Reformationspartei völlig zu brechen, und so zerfiel er selbst mit seinem alten Freunde Lazarus Spengler derart, daß er ihn „einen stolzen Schreiber ohne alle Ehrbarkeit“ nennen konnte.<sup>3)</sup>

Daß solche Parteimittriebe auch den friedsamten und verständigen Dürer tief

<sup>1)</sup> Ein Gespräch eines evangelischen Christen mit einem lutherischen. — Nürnberg 1524. Bl. 4a.; bei Janssen II. Bd. 16. A. S. 357.

<sup>2)</sup> Vgl. E. Höfler, der hochberühmten Charitas Birkheimer, Aebtissin von St. Klara zu Nürnberg, Denkwürdigkeiten aus dem Reformationszeitalter. Bamberg 1852. — Vgl. A.-Lex. X. Bd. S. 11 ff.

<sup>3)</sup> Thausing II. Bd. S. 255 f. Janssen a. a. O. S. 357.

schmerzten, legt uns sein ganzes Wesen nahe. Er verhielt sich in der That während dieser Zeit sehr zurückgezogen, was schon seine immer heftiger auftretenden Krankheitsanfälle mit sich brachten. Wenn wir auch dem Zeugnisse Pirckheimers nicht unbedingt trauen dürfen, der es, wie anderwärts bekannt, mit der Wahrheit nicht genau nahm, wenn Zorn und Leidenschaft ihm die Feder führten,<sup>1)</sup> so mag es dennoch wahr sein, daß auch Dürer des gewaltigen Gebahrens seines früheren Parteigenossen Spengler überdrüssig geworden ist (vgl. Brief Pirckheimers an Joh. Tscherte in Wien 1530, abgedruckt bei Zucker, Dürer's Stellung 3. Hef. S. 74 ff.). Die Frage aber, ob Dürer seinem Freunde Pirckheimer in der völligen Lossagung von der Reformation gefolgt sei, ist, wie das Folgende zeigen wird, zu verneinen. Die viel umstrittene Stelle in dem eben angeführten Briefe Pirckheimers: „Ich bekenn, daß ich anfänglich auch gut lutherisch gewesen bin, wie auch unser Albrecht seliger, denn wir hofften, daß die römisch Buberei, desgleich der Mönch und Pfaffen Schalkheit sollt gebessert werden, aber so man zusieht, hat sich die Sach also geärgert, daß die evangelischen Buben jene Buben fromm machen“, läßt sich weder dafür noch dagegen anführen, denn sie spricht einzig von dem anfänglichen Verhalten der beiden Freunde und läßt Dürer's nachmalige Stellung ganz aus dem Spiele.

Für unsern Meister war in dieser stürmischen Zeit der Umgang mit wohlmeinenden Freunden mehr als je ein Herzensbedürfnis. Besonders enge Beziehungen pflegte er 1525—26 mit Melanchthon, der während dieser Zeit zum Zweck der Einrichtung des neuen Gymnasiums wiederholt nach Nürnberg kam und am häufigsten in Pirckheimers Hause anzutreffen war. Dürer mußte sich durch dessen mildes und vermittelndes Auftreten besonders angezogen fühlen. Wie sehr andererseits auch Melanchthon Dürer als Mensch zu schätzen mußte, geht aus einer Aeußerung Melanchthons hervor, die uns sein Schwiegersohn Kaspar Peucer überliefert hat, an Dürer,

dem weisen Manne, sei die künstlerische Begabung, so hervorragend sie gewesen sei, dennoch das Unbedeutendste gewesen.<sup>1)</sup>

Derselbe Autor berichtet uns von gelehrten Disputationen zwischen Dürer und Pirckheimer in Gegenwart Melanchthons, aus denen klar genug zu ersehen ist, daß die beiden Männer trotz des engen Freundschaftsbandes, das sie zeitlebens umschlang, dennoch gerade in Religionsfachen nicht immer derselben Meinung waren. Pirckheimer hatte sich eben damals (1525) in einen Streit mit Decolampadius über die Abendmahlslehre verwickeln lassen und dieselbe, obwohl er sich damals bereits von der lutherischen Partei abgewendet hatte, in einem Luther günstigen Sinne vertheidigt, was ihm Cochläus übel vermerkt hat.<sup>2)</sup> Dürer interessirte sich ebenfalls für die Angelegenheit, entschied sich aber gegen die Ansicht seines Freundes, denn „öfters gab es“, wie Peucer erzählt, „zwischen Pirckheimer und Dürer über diese Tagesfrage Wortwechsel, wobei Dürer mit seinem überlegenen Geiste Pirckheimer stark zusetzte und dessen Einwürfe zurückwies, wie wenn er zum Streite vorbereitet gekommen wäre. Da erblaste Pirckheimer, der überaus jähzornig und deswegen von der Sicht arg geplagt war, und brach wiederholt in die Worte aus: „Das kann man nicht malen!“ (d. h. das schlägt nicht in dein Fach.) — „Aber was du da vorbringst,“ erwiderte Dürer, „läßt sich nicht einmal aussprechen, noch irgendwie begreifen.“ — Man hat darin einen Beweis für Dürer's zwinglianisches Glaubensbekenntnis finden wollen. Betreffs der Abendmahlslehre läßt sich dies wohl nicht bestreiten, er scheint in der That eine flach rationalistische Auffassung in diesem Punkte vertreten zu haben.<sup>3)</sup> Daß sich aber Dürer auch im übrigen dem Züricher Reformator angeschlossen habe, ist nicht zu erweisen. Jedenfalls reimt sich schlecht mit Zwingli's Bilderstürmerei zusammen, was der Meister 1525 in der Vorrede zu seiner „Unterweisung der

<sup>1)</sup> Tractat. historic. de P. Melanchthonis sententia de controversia coenae Domini. Amberg 1596, S. 11.

<sup>2)</sup> Vgl. J. Döllinger, Reformation Regensb. 1846, I. Bd., S. 163.

<sup>3)</sup> Ebendaf. I. Bd. S. 168 Anm.

<sup>1)</sup> Vgl. L. Kaufmann, A. Dürer, II. Aufl., Freiburg 1897, S. 135—137.

„Messung“ über religiöse Bilder schreibt: „Unangesehen, daß ich bei uns und in unseren Zeiten die Künste der Malerei durch Etlliche sehr verachtet und gesagt will werden, die diene zu Abgötterei. Denn ein jeglich Christenmensch wird durch Gemäl oder Bildniß also wenig zu einem Aberglauben gezogen, als ein frommer Mann zu einem Mord, darum daß er ein Waffnen an seiner Seiten trägt. Müßt wahrlich ein unverständig Mensch sein, der Gemäl, Holz oder Stein anbeten wöllt! Darum Gemäl mehr Besserung denn Abergerniß bringt, so das (= wenn es) ehrbarlich, künstlich (künstvoll) und wohl gemacht ist.“<sup>1)</sup>

Im Jahre 1526 schuf Dürer sein letztes und berühmtestes Kunstwerk, durch das er sich den größten Meistern aller Zeiten ebenbürtig erwiesen hat, eine Doppeltafel mit den Bildern der Apostel Johannes, Petrus, Paulus und des Evangelisten Markus,<sup>2)</sup> welche er dem Rathe seiner Vaterstadt in dankbarer Gesinnung zum Geschenke gemacht hat. Auf der linken Tafel steht vorn der Apostel Johannes, in einen rothen, gelb gefütterten Mantel eingehüllt, und blickt sinnend in das halb geöffnete Buch herab, das er in den Händen hält und das den Anfang seines Evangeliums „Im Anfang war das Wort u. s. w.“ erkennen läßt. Dicht neben ihm vertieft sich Petrus, ein milder Greis, ebenfalls in die heiligen Worte. Auf der rechten Tafel ist im Vordergrund der Heidenapostel dargestellt, mit einem langen, faltigen Mantel von weißer Farbe angethan. In der Linken das geschlossene Buch haltend, mit der Rechten kräftig das Schwert umfassend, wirft er dem Beschauer einen furchtbar drohenden Blick entgegen. Links von ihm, etwas weiter im Hintergrunde, ist sein zeitweiliger Begleiter, der Evangelist Markus, sichtbar „blaß und bebend vor frampfhafter Aufregung, als suchte er begierig den Gegner, als schaute er aus nach des Meisters künftiger That.“<sup>3)</sup> Unter den Bildern ist folgende Inschrift angebracht:

<sup>1)</sup> Nachlaß S. 181.

<sup>2)</sup> Eine sehr gute Abbildung bietet „Das Museum“ (v. Wihl. Epemann) I. Bd. Doppelblatt 12-13.

<sup>3)</sup> Thaujüng, A. D., II. Bd. S. 280.

„Alle weltliche Regenten in diesen fährlichen Zeiten nehmen billig in acht, daß sie nit für das göttlich Wort menschliche Verführung annehmen. Darauf horent (höret) diese trefflich vier Männer: Petrum, Johannem, Paulum und Markum, ihre Warnung.“

Es folgen nun die Stellen II. Petr. 2, 1—3; I. Joh. 4, 1—4; II. Tim. 3, 1 bis 7; Mark. 12, 38—40 nach der Lutherischen Uebersetzung (Septembibibel).<sup>1)</sup>

Vor allem ist es nothwendig, den Sinn und die Tendenz dieser Inschriften festzustellen.<sup>2)</sup> Es ist kein Zweifel, daß damit der Meister, der sein Ende nahen fühlte, in liebevoller Sorge um das Schicksal seiner Vaterstadt an die leitenden Behörden eine letzte Warnung richten und ihnen zugleich goldene, der hl. Schrift entnommene Regeln an die Hand geben wollte, wie sie die Geister unterscheiden und alle verderblichen Einflüsse vom Gemeinwesen abhalten sollen. So werden wir mit gutem Grunde in diesen Inschriften das abgeklärteste und damit bedeutsamste Urtheil des Künstlers über die damalige Zeitlage erkennen dürfen.

Für Zucker steht es von vornherein fest, daß sämtliche vier Sprüche nur gegen das Papstthum gemünzt sein können. Andere wollen wenigstens darin eine Polemik „theils gegen das Papstthum, theils gegen die Wiedertäufer“ erkennen; v. Eye sieht darin „nur eine allgemeine Warnung und Mah-

<sup>1)</sup> S. Nachlaß S. 382 f.

<sup>2)</sup> Kaufmann, Weber u. a. haben, wohl um den aus den Unterschriften sich ergebenden Konsequenzen zu entgehen, die Richtigkeit derselben bezweifelt. Richtig ist, daß sie nicht Dürer selbst, sondern der Schreibmeister Joh. Neudörffer gefertigt hat. Derselbe berichtet nämlich in seinen „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg“ (herausgeg. v. G. W. Voßner, Wien 1875 S. 158): „Dieser Engelhart (von dem er im Vorhergehenden geredet) ist nicht allein in Wappenstein schneiden und Farben, sondern auch in Siegelstein schneiden furtrefflich, daß A. Dürer hier in seiner Stube, als ich ihm die vorgemeldten vier Bilder bei Füßenscrieb und etliche Sprüche der hl. Schrift bezeichnete, sagte, er hätte u. s. w.“ — Wenn Neudörffer diese Inschriften also in der Stube und in Gegenwart des Meisters ausführte, so muß er dies doch in seinem Auftrage gethan haben. Auch heute noch pflegen sich geniale Meister mit derartigen mechanischen Arbeiten nicht selbst abzugeben.

nung, am Rechten zu halten.“ — Schon aus der Bestimmung der Inschriften ist zu schließen, daß der Meister speziell Nürnbergerische Verhältnisse im Auge hat. Aber nicht die Parteien an sich, glaube ich, sondern die Menschen, ihr Betragen und ihre inneren Motive trifft der Tadel des lebenserfahrenen Meisters. Die erste Stelle richtet sich gegen diejenigen, welche aus der allgemeinen Verwirrung für ihre egoistischen Interessen Kapital zu schlagen suchten. Die zweite enthält eine allgemeine Mahnung, nicht allen, die sich als Propheten und Gottgesandte ausgeben, zu glauben, sondern den Inhalt ihrer Lehren zu prüfen. Mag ferner schon vor der Reformation Habsucht und Sittenlosigkeit in allen Ständen der Christenheit in hohem Grade geherrscht haben, so wird doch niemand bestreiten können, daß die Auflösung aller Bande der Autorität und Ordnung durch die radikalen Neuerer die verderblichste Wirkung auf die Sittlichkeit des Volkes ausgeübt hat, welches die „evangelische Freiheit“ nur im nächstliegenden Sinne verstehen konnte. Klagt doch Luther selbst schon im Jahre 1532: „Als bald, da unser Evangelium anging und sich hören ließ, folgte der greuliche Aufruhr, es erhoben sich in der Kirche Spaltung und Sekten, es ward Ehrbarkeit, Disziplin und Zucht zerrüttet und jedermann wollte vogelfrei sein und thun, was ihm gelüstet nach allem seinem Muthwillen und Gefallen, als wären alle Gesetze, Rechte und Ordnung gar aufgehoben, wie es denn leider allzu wahr ist. Denn der Muthwille in allen Ständen, mit allerlei Lastern, Sünden und Schanden ist jetzt viel größer denn zuvor, da die Leute, und sonderlich der Pöbel, doch etlichermassen in Furcht und im Zaum gehalten wurden, welches nun wie ein zäumlos Pferd lebt und thut alles, was es nur gelüstet ohne allen Scheu.“<sup>1)</sup> Welche Früchte die gewaltsame kirchliche Umwälzung gerade in Nürnberg hervorgebracht hat, haben wir oben schon ausgeführt. So wird kein Zweifel mehr darüber sein, was Dürer in der dritten Stelle unter den Greueln, welche „in den letzten

Zeiten“ eintreten werden, verstanden haben will. Was die vierte Stelle betrifft so gab und gibt es zwar zu allen Zeiten Pharisäer der verschiedensten Art, aber es wird wohl kaum zu leugnen sein, daß Dürer dabei die vielfach nur von niedriger Selbstsucht geleiteten Gegner der Reformation im Auge hatte.

Man führt zum Beweis für die antikatbolische Tendenz dieser Inschriften die Thatsache an, daß der katholische Kurfürst Maximilian I. von Bayern im Jahre 1627, als die Bilder in seinen Besitz übergingen, an dem Inhalt der Sprüche Anstoß nahm und sie deswegen von den Tafeln entfernen ließ. Damit hat es näherhin folgende Bewandniß.<sup>1)</sup> Im Jahre 1627 bat Maximilian, dem die Tafeln ausnehmend gefielen, die Nürnberger dringend um Ueberlassung derselben. Da diese aber das kostbare Gut ungern weggaben, anderseits aber dem Fürsten die Bitte nicht abschlagen konnten, ließen sie durch J. G. Fischer genaue Kopien anfertigen, ohne die Unterschriften, und schickten dieselben mit den Originalen nach München. Die Abgesandten stellten dem Kurfürsten vor, wie defekt die letzteren bereits seien; seine kurfürstliche Gnaden werden daher sicherlich die schönen Kopien, „die nicht weit vom Originale streichen“, vorziehen; auch seien — fügten sie in schlauer Berechnung hinzu — dem Originale aus der Heiligen Schrift „solche Sprüche vom Widerchrist, von Menschenjagungen und Hoffarth beigegeben, daß die Jesuiten zu München ohne Zweifel die Zurücksendung derselben anrathen werden.“ Diese in ernstestem Tone vortragene Versicherung machte die frommen Münchener stutzig. Aber der Kurfürst, der weder das Dürer'sche Kunstwerk aus der Hand lassen, noch sich irgendwie eines favor haeresis schuldig machen wollte, wußte Rath. Er ließ die unbequemen Inschriften von den Originalen wegschneiden und an die Kopien ansetzen und diese schleunigst wieder nach Nürnberg zurücksenden, wo sie sich jetzt im germanischen Museum befinden. — Einen Diplomatenkniff der Nürnberger Abgeordneten aber

<sup>1)</sup> Auslegung des 2. B. — Walch. V. Bd. S. 114, bei Döllinger a. a. O. I. S. 298.

<sup>1)</sup> Vgl. J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860 S. 13 ff. und 2. Reihe 1862 S. 72; bei Thausing II. S. 283 f.



wird im Ernste niemand als eine authentische Auslegung dieser Inschriften halten wollen. Der heitere Vorfall ist nur ein Beweis dafür, daß die Inschriften, für sich genommen, eine völlig entgegengesetzte Auslegung zulassen und man daher bei ihrer Erklärung vor allem die Zeitumstände zu berücksichtigen hat.

(Schluß folgt.)

## Zur Grünewald-Forschung

von Max Bach.

In letzter Zeit sind über Matthias Grünewald, den Meister von Aschaffenburg einige neue Studien veröffentlicht worden, welche den bisher wenig beachteten und vielfach unrichtig beurtheilten großen Meister in ein helleres Licht stellen.

Noch in den sechziger Jahren war sein Hauptwerk, nämlich der Altar aus dem Antoniter Kloster zu Ikenheim, jetzt in Kolmar, nicht bekannt oder wenigstens nicht ihm zugeschrieben. Erst Friedrich Niedermayer hat darüber im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ VII. Bd. 1884 volle Klarheit gebracht. Er hat nachgewiesen, daß schon im Jahr 1573 Bernhard Jobin zu Straßburg in seinem Werke „Accuratae effigies pontificum maximorum“ die Bilder erwähnt und auch Sanbrant in seiner bekannten Akademie davon Notiz nimmt, nur ist hier der Ortsname verschrieben.

Jetzt ist eine neue, sehr ansprechend geschriebene Studie über den Meister von Heinrich Alfred Schmid erschienen, welche dem, aus Veranlassung der Eröffnung des historischen Museums zu Basel, gedruckten „Festbuch“ einverleibt ist. Schmid gibt eine feinfühlige, eingehend behandelte Charakteristik seiner Werke insbesondere des Ikenheimer Altars. Der Künstler nimmt zu seiner Zeit eine ganz eigenartige Stellung ein; der breite malerische Stil, das leuchtende Kolorit und die vor keiner Verzerrung zurückschreckende Wildheit in Ausdruck und Bewegung ist keinem seiner Zeitgenossen eigen. In seiner scharf ausgesprochenen Tendenz steht Grünewald im Zeitalter der Reformation einzig da, man findet in seinen Werken keine Spur von einem Verhältniß zum Humanismus, er steht ganz im Dienst der Kirche und hat, so viel bekannt, nur Altarbilder gemalt.

Sicher ist, daß der Künstler von dem Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz (1514—1545) vielfach beschäftigt war; eine Predella mit den Wappen dieses Kirchenfürsten sieht man noch in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Dort befand sich früher noch ein anderes Werk des Künstlers, ebenfalls eine Stiftung des Kardinals Albrecht für die Stiftskirche zu Halle, aber schon 1540 nach Aschaffenburg gebracht, und jetzt in der Pinakothek zu München befindlich. Dieses Werk galt früher als ein Hauptwerk des Meisters und wurde vielfach mißverstanden und falsch beurtheilt. Nur das Mittelbild des Altars, darstellend den heiligen Erasmus und Mauritius, sind von der Hand Grünewald's, die Flügel mit den Heiligen: Chrysostomus, Magdalena, Lazarus und Martha gehören jenem neuerdings in die Kunstgeschichte eingeführten Pseudogrünewald an, welcher nach den Forschungen Niedermayer's ohne Zweifel mit dem Maler Simon von Aschaffenburg zu identifizieren ist. Den Vorwurf des Gemäldes hat man als die Befehung des hl. Mauritius bezeichnet, was durch die Darstellung aber ausgeschlossen ist, denn Mauritius tritt als der Redende, Handelnde auf. Die Heiligen erscheinen in einer Santa Conversatione, das Gespräch ist aber so lebhaft, daß man einen Vorgang dargestellt glaubt. Die Nebenfiguren dienen nur dazu, die mächtigen, über lebensgroßen Vordergrundfiguren plastisch und imponierend heraustreten zu lassen, sie tragen Tellernimben, schon das entrückt sie der irdischen Sphäre und deutet an, daß wir es eigentlich mit einem Gnadenbild zu thun haben.

Außer diesen beiden Altarwerken in Kolmar und München und der Predella zu Aschaffenburg hat man dann noch verschiedene Passionsbilder von Grünewald; eine Kreuzigung Christi und deren ehemalige Rückseite, eine Kreuzschleppung, ehemals in der Kirche zu Tauberbischofsheim, sowie eine Kreuzigung in der Kunstsammlung zu Basel. Eine dritte Kreuzigung, welche sich einst im Besitze des Herzogs Wilhelm von Bayern befunden hat, ist nur in Kupferstich erhalten.

Die Ikenheimer Kreuzigung beschreibt Schmid so dramatisch ergreifend, daß wir

uns nicht versagen können, diese Stelle wörtlich anzuführen.

„Weit gewaltiger, geradezu dämonisch ergreifend, ist aber das Bild in Kolmar. Die Landschaft ist wie in Tauberbischofsheim auf wenige Linien reduziert. Die Verzweiflung des Leidenden hat hier ihren Höhepunkt erreicht und sie äußert sich bei den im öden Raum weit von einander stehenden Figuren mit erschreckender Deutlichkeit und in wohlberechneten Kontrasten. Man meint, daß der hängende Christus noch im Tode seine Arme nach allen Seiten um Hilfe ausstrecken wolle. Vor ihm kniet Magdalena jammernd, händeringend, als ob sie sich gegen das Schicksal auflehnen wollte, scheint aber im nächsten Momente zusammensinken zu müssen. Ihre Gestalt von der Seite, von oben rechts gesehen, ist ein Bravourstück der Verkürzung, und ihr Schmerz äußert sich nicht bloß in der leicht verständlichen Gebärdensprache, sondern man fühlt in allen Haarwellen und den Linien der Gewandung die krampfartige Bewegung des Körpers nach. Hinter ihr steht in einem weißen Mantel, der in steifen Konturen sich vom dunkeln Grund abhebt, Maria, starr mit ausgestreckten Armen, die Augen geschlossen; sie ist ohnmächtig und will umsinken, während Johannes, selbst von Schmerz zerrissen, sie aufrecht hält. Dieser Gruppe, die sich zu äußerst links befindet, entspricht auf der rechten Johannes der Täufer; breit und fest auf dem Boden stehend, weist er nach Christus als dem Erlöser, in Gebärde und Haltung der Ausdruck unerschütterlicher Ueberzeugung. Zwischen ihm und dem Kreuzifix, das etwas rechts von der Bildmitte steht, ein Lamm als Symbol des Erlösertodes.“

Die andere Abhandlung, auf welche ich aufmerksam machen möchte, steht in der „Zeitschrift für christl. Kunst“ Jahrg. 1897. Der Verfasser Franz Kieffel beschreibt zunächst einen Bildercyklus, die sieben Schmerzen Mariä darstellend, in der Dresdener Galerie, sie werden dort dem Hans Scheufelen zugeschrieben, was bis jetzt keine allgemeine Anerkennung fand und wohl kaum haltbar ist. Kieffel möchte die Bilder dagegen für Jugendarbeiten Grünewald's ausgeben, ob er damit einen guten Griff gethan hat, müssen wir dahingestellt lassen,

da uns Photographien davon nicht zur Verfügung stehen.

Noch in einer anderen Bilderreihe in der Darmstädter Sammlung, welche seither als Schulbilder Schongauers galten, findet Kieffel Analogien zu Grünewald, jedoch kann ich nach den angegebenen Proben mich nicht entschließen, an ein Schulverhältniß zwischen Grünewald zu glauben; die gegebene Chronologie der Bilder ist höchst problematisch, die stilistischen Merkmale weisen eher auf eine spätere Zeit als Kieffel annimmt. Mit mehr Wahrscheinlichkeit darf man die Straßburger Schule als die Heimath dieser Darmstädter Bilder beanspruchen. Unter den dortigen Kunstgelehrten besteht ja gegenwärtig ein wahrer Wettstreit, die unter französischer Herrschaft ganz vernachlässigten Kunstschätze dieser Stadt und besonders auch die Illustratoren des alten berühmten Straßburger Verlags ans Licht zu ziehen. Ich verweise in dieser Richtung auf die trefflichen Publikationen, welche unter dem Titel „Studien zur deutschen Kunstgeschichte“ im Verlag von Ed. Heitz in Straßburg seit einigen Jahren erscheinen.

Ein Werk Grünewalds, welches wir bis jetzt noch nicht erwähnt haben, befindet sich im historischen Museum zu Frankfurt. Es sind das zwei Tafeln aus der dortigen Dominikanerkirche, darstellend die heiligen Laurentius und Cyriacus. Die Bilder sind grau in grau gemalt und werden schon von Sandrart erwähnt. Eine treffliche Photographie, welche der erwähnten Zeitschrift beigegeben ist, läßt die stilistischen Eigenthümlichkeiten dieser Bilder genau verfolgen. Zunächst fällt die Geziertheit der Stellung in die Augen und die lebhaft bewegte, mit den alten Traditionen vollständig brechende Drapirung der Gewänder. Der hl. Cyriacus heilt mit seiner Stola ein beseßenes Mädchen, der hl. Laurentius sieht mit seelenvollem Blick ins Weite, durch die ganze Gestalt geht ein einheitlicher Zug und die Haltung der Hände ist hier mit Buch und Klost besonders gut motivirt. Die mit reicher Haarfülle versehenen Köpfe sind sehr fleißig gemalt; die Bücher so naturwahr, daß man sie umblättern zu können glaubt.

Auch einige Handzeichnungen werden namhaft gemacht, welche dem Meister zugeschrieben werden; vor allem eine Verkündigung Mariä von 1512 im Berliner Kupferstichkabinett und dann die vielbesprochenen Reiter im Kampf mit den Skeletten in der Albertina zu Wien, von welchem sich eine Wiederholung im Stuttgarter Alterthumsmuseum befindet, welche mit dem Monogramm Dürer's versehen ist und lange Zeit als ein Werk desselben galt.

Ueber andere, unserem Meister an verschiedenen Orten zugeschriebenen Bilder, gibt Nießel am Schluß noch weitere Auskunft. Der Verkündigungsalter in Schwabach, welchen noch Niedermayer Grünewald zuschreibt, ist von Hans von Kulmbach, die Heilsbronner Flügel, welche schon Waagen dem Künstler zuschreibt, sind Hauptwerke des Wolf Traut. Das jüngste Gericht im germanischen Museum, die Beweinung Christi im bayerischen Nationalmuseum, eine Kreuzigung in Mainz, eine dergleichen in Schleißheim von 1503 und andere Bilder in Wien und Bamberg gehören dem Meister nicht an.

Ueber die Lebensverhältnisse Grünewald's weiß man lediglich nichts, sicher ist, daß er von Aschaffenburg gebürtig war, wo urkundlich ein Meister Mathis Maler 1489 vorkommt. Seine Hauptwerke schuf er in den Jahren 1510 bis 1520, nach 1525 scheint er gestorben zu sein, denn nach einem im Kreisarchiv zu Würzburg noch aufbewahrten Ausgabenregister der Kanzlei des Kardinal's Albrecht werden dem Meister Mathis Maler anno 1525 20 Gulden an seiner Schuld in Abschlag gebracht.

#### Literatur.

J. v. Neber's Abhandlungen über die Anfänge der Ulmer Schule; angezeigt von Pfarrer Dr. Probst.

In neuester Zeit sind von dem hervorragenden Kunsthistoriker J. v. Neber in München zwei Abhandlungen<sup>1)</sup> erschienen, welche sich über die Anfänge der schwäbischen Tafelmalerei und Holzplastik verbreiten.

Die Bedeutung dieser beiden Abhandlungen ist

<sup>1)</sup> Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften 1894 S. 343: Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert; und ebendasselbst 1898 II. S. 1: Hans Multscher von Ulm.

für die deutsche und speziell für die schwäbische Kunstgeschichte so tiefgreifend, daß wir glauben den Lesern des „Archivs“ eine Anzeige schuldig zu sein, wobei freilich nur die wichtigsten Resultate aufgeführt werden können.

Das älteste Tafelbild in Schwaben befindet sich in Bebenhausen, das durch Paulus veröffentlicht worden ist; dasselbe schließt sich an die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts an. Der Ursprung dieses Gemäldes ist unbekannt; aber wir glauben nicht zu irren, wenn man an das Cistercienserkloster Salmannsweiler denkt. Dieses Kloster hat ja den Bruder Georg als Architekten nach Bebenhausen gesandt; dort muß auch das Bedürfnis der inneren Ausschmückung der Kirche durch Malerei und Plastik sich schon frühzeitig geltend gemacht haben, wie auch Paulus geneigt ist, dasselbe als einen bedeutenden Mittelpunkt der Kunstübung in Süddeutschland zu betrachten.

Erst im Jahr 1431 tritt dann ein Cyclus von Tafelmalereien in Tiefenbronn hervor, welcher inschriftlich von Lukas Moser in Wyl herrührt. Dieser Meister wird durch v. Neber einläßlich behandelt und gewürdigt, aber auch konstatiert, daß seine Malerei nicht an die Wandmalerei, sondern an die Miniaturmalerei sich anlehne und daß es zweifelhaft bleibe, ob man denselben mit dem Oberrhein oder mit der Bodenseegegend oder mit Ulm in Verbindung setzen soll. Der „Holzschnittstil“ ist dem Meister Lukas Moser noch fremd, tritt aber 1469 in dem Werk des Hans Schüchlin von Ulm schon deutlich hervor. Die Bestrebungen, über die Anfänge der Ulmer Schule Licht zu gewinnen, waren unter solchen Umständen noch keineswegs zu befriedigenden Resultaten gelangt und J. v. Neber sieht sich schließlich veranlaßt, um weiteres Licht zu gewinnen, an die Lokalforschung zu appellieren. Wünstiger Weise hatte die Lokalforschung in dieser Sache einen namhaften Erfolg schon errungen durch Herrn Custos Fischenaler in Innsbruck. Dieser verdienstvolle Forscher hatte in der Zeitschrift des Ferdinandeum schon 1884 aus den Urkunden der Stadt Sterzing in Tirol entnommen und bekannt gemacht, daß ein Meister Hans Multscher den Altar in der Pfarrkirche zu Sterzing 1456 bis 1458 gefertigt habe, dessen einzelne Theile zum größten Theil noch daselbst erhalten sind und sprach 1893 seine aus den Urkunden geschöpfte Ueberzeugung aus, daß dieser Meister kein Tyroler, sondern ein Ulmer sei. In der Heimath desselben hatte man wohl eine Anzahl von wichtigen Notizen über das Leben desselben, aber es hatte sich hier kein beglaubigtes Werk desselben erhalten.

Der Verfasser dieser Anzeige beeilte sich deshalb, die Leser des „Archivs“ über diesen Erfolg der Lokalforschung in Sterzing in Kenntniß zu setzen. Nunmehr aber ergreift J. v. Neber mit seiner hervorragenden Sachkenntniß und Energie diesen Gegenstand und widmet demselben als Ergänzung der ersten Abhandlung eine eigene Arbeit mit dem Titel: Hans Multscher von Ulm. Seine Untersuchungen an Ort und Stelle (Sterzing) erstreckten sich nicht bloß auf die Kunstobjekte daselbst als solche, sondern auch auf das Urkundenmaterial, das schon Fischenaler an den Tag gefördert hatte; die Einträge werden der Reihe nach

wortgetreu mitgetheilt. Das Resultat der Urkundenforschungen, sowohl in Ulm als in Sterzing, wird (S. 30) so zusammengefaßt: 1. daß Hans Multscher, Bildhauer 1427 steuerfrei als Bürger in Ulm aufgenommen wurde; daß er dort 2. bis 1467, d. h. bis zu seinem Tod thätig war; 3. daß er den Sterzinger Altar geliefert und 4. daß er ein steinplastisches Werk in Ulm mit seinem Namen bezeichnet hat. Die in Sterzing noch vorhandenen, aber in verschiedenen Vertictheiten aufbewahrten Theile des Altars, Statuen und Gemälde, werden sodann der Reihe nach (Prädella, Statuen des Altarschreines, Malereien der Flügel) aufgeführt und die Bedeutung derselben für die Kunstgeschichte gewürdigt. Die Gemälde der Flügel, die in brutaler Weise übermalt waren (S. 40), wurden auf seine Befürwortung in dem Atelier von Hauser der sorgfältigsten Restauration unterzogen, so daß sie jetzt, nach sorgfältiger Abnahme der Uebermalung, wieder in der ursprünglichen Gestalt erscheinen. In diesem Zustand wurden dieselben sodann photographirt.

Die künstlerische Beurtheilung der einzelnen Malereien und Statuen ist bei den jeweiligen einzelnen Gegenständen aufgeführt und motivirt, worauf wir verweisen müssen. Wir heben jedoch eine Stelle (S. 61) heraus, in welcher das Gesamturtheil zusammengefaßt ist.

„Nach den obigen Darlegungen steht jedenfalls fest, daß nicht bloß die Plastik des Multscher'schen Altarwerks von Sterzing, welche die Erscheinung Jörg Syrlin's so würdig vorbereitet, und für eine so frühe Zeit (1456—1458) überrascht, sondern daß auch die Malerei der Altarflügel den plastischen Altartheilen in keiner Weise nachsteht, ja unter den sicher datierbaren Schöpfungen der Mitte des 15. Jahrhunderts alles übertrifft, was diese Zeit in Oberdeutschland hervorgebracht hat. Hatten wir bisher die Vorstellung, daß die Ulmer Malerei erst mit Schüchlin eine energische Steigerung über handwerksmäßigen Betrieb hinaus erfahren habe, so rückt sich jetzt der Ulmer Aufschwung weiter hinauf. . . Ein solches Hinaufdrücken der Ulmer Entwicklung kann uns keineswegs befremden, denn man darf doch annehmen, daß sich überall, wo der gothische Dombau Westdeutschlands in größerem Stile auftrat und alle künstlerischen Kräfte ein Jahrhundert lang beschäftigte oder wenigstens spornete, auch die Entwicklung der Malerei gefördert wurde, namentlich von der Zeit an, als es galt, an den fertigen Bauten nicht mehr bloß die Fenster, sondern auch die Altäre mit Gemälden zu schmücken. Von Köln ist ein solcher Zusammenhang durch zahlreiche nachweisbare Werke seit dem Ende des 14. Jahrhunderts außer Zweifel; von Straßburg und Freiburg i. Br. können wir freilich den Entwicklungsgang der Malerei jetzt noch nicht befriedigend verfolgen, wenn wir auch wissen, daß von Straßburg schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts der Maler Nikolaus Wurmsen nach Prag berufen worden ist. Aber auch vom Oberrhein erfahren wir von einem frühzeitigen Aufschwung, woselbst der hochbedeutende Konrad Wits 1436 in der Gilde zu Basel erscheint. Einen ähnlichen Aufschwung mußte auch der Ulmer Münsterbau, begonnen 1377, erwecken.“

Die Forschungen noch weiter rückwärts auszuweihen, die Frage zu beantworten, woher hat Multscher selbst seine Kenntnisse geholt, wäre freilich sehr interessant, um so mehr als Stephan Lochner und Hans von Memmingen (in Köln) nicht bloß Zeitgenossen sondern auch Landsleute des Hans Multscher waren. Aber diese Frage ist noch verfrüht, doch erlauben wir uns hier auf Salmannsweiler hinzuweisen. Die Erstellung der dortigen Klosterkirche ist so zeitig erfolgt, daß dort das Bedürfnis der innern Ausstattung durch Malerei und Plastik auch entsprechend früher sich geltend machen mußte und überdies waren die Verbindungen dieses Klosters, das Vorort der Cistercienser-Klöster in Süddeutschland war, umfassend nach verschiedenen Seiten hin. Wir haben aber darauf schon eingangs hingewiesen.

Die weitere Frage, ob Hans Multscher die sämtlichen Arbeiten des Sterzinger Altars selbst gefertigt habe oder nur einen Theil derselben (Skulpturen) wird als eine offene Frage behandelt. Man kann auch eine solche Ansicht nur billigen; aber das wird nicht in Abrede zu stellen sein, daß in der Multscher'schen Werkstatt jedenfalls sehr achtungswürdige Kräfte vorhanden waren, wie sie nur selten sich zusammenfinden, wenn es auch schwerlich gelingen wird eine genauere Einsicht in die Arbeitstheilung desselben zu gewinnen.

Schließlich möge der Wunsch noch Ausdruck finden, daß es gelingen möchte, Mittel und Wege zu finden, um den beiden tief einschneidenden Abhandlungen Eingang und Verbreitung in den weiteren Kreisen der Heimath des Hans Multscher zu verschaffen.

## Mittheilungen.

Altarblumen aus Eisen? Wir begannen schon im ganzen Mittelalter, besonders aber in den sog. Spätsilen, dem Gebrauche, daß Blumen aus Eisen verwendet werden, aber nur als Ornamente an Gittern, Kronleuchtern, Trägern, Grabkreuzen u. s. w. Die Lilie und Rose erscheinen hier vorherrschend und von den Blättern das Alee- und Eisenblatt und verwandte scharf eingeschnittene Formen. Blumen aus Eisen aber als selbstständige Werke, z. B. als Altarblumen sind uns nicht bekannt. Einen stilisirten Blumenstock aus Eisen als Altarschmuck, mit Farben und Gold polychromirt, herzustellen, würde eine schwierige Aufgabe sein und jedes Stück daher theuer zu stehen kommen, denn die Einzeltheile müßten zart behandelt sein. Nicht stilisirte, bloß den natürlichen mechanisch nachgeahmte Blumen sind keine Altarzierde und verwerflich. Stilisirte Metallblumen für den Altar sollten eigentlich nur aus Silber oder Kupfer getrieben werden. A.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Verlagsanstalt Benziger u. Co. A.-G. Einsiedeln bei, betreffend: Die Glorie des hl. Thomas von Aquin, sechs Kunstblätter mit erläuterndem Text nach den von Prof. Ludwig Seitz im Vatikan ausgeführten Freskenbildern.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dögel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dögel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 3.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Postbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1899.

## Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von  
Konrad Rummel.

(Fortsetzung.)

### B. Die Bearbeitung der Metalle.

#### II. Die Schmiedekunst.

Die Kunst des Metallgusses beruht auf der Eigenschaft der Schmelzbarkeit und Dünnflüssigkeit der Metalle. Allein dieselben besitzen noch eine weitere Eigenschaft: die Geschmeidigkeit und Dehnbarkeit, theils im warmen (Weiß- und Rothgluth) theils im kalten Zustand. Und darauf gründet sich die zweite Art der Metallbearbeitung, die wir am besten mit dem Kollektivnamen „Hammerbearbeitung“ bezeichnen. Ist auch die Art dieser Bearbeitung verschieden, so haben doch alle das gemeinsame, daß das Hämmern die wesentliche Thätigkeit dabei ist, ob es nun durch die Hand des menschlichen Künstlers und Kunsthandwerkers oder aber durch den Schlag und Druck einer Maschine erfolgt. Ersterer Art ist das Schmieden und das Treiben, letzterer Art das Pressen, Drücken, Prägen, Walzen und Ziehen des Metalles. Wir haben zunächst die beiden erstgenannten Kunstarten zu behandeln, welche mit dem Metallguss das große Trifolium der eigentlichen Metallkunst bilden, werden indessen auch das Charakteristische über die anderen, maschinellen Bearbeitungen der Metalle noch anführen.

Die Kunst des Schmiedens im engeren Sinne besteht in der Bearbeitung der Metalle mit dem Hammer auf dem Amboss, und zwar im Zustande der Weiß- oder Rothgluth, wobei die kunstfertige Hand des Schmiedes aus den ureinfachen Roh-

formen des Metalls, besonders Stäben, alles ohne jegliche andere mechanische Hilfe gestalten und bilden muß, ganz ähnlich wie der Holzschnitzer seine Figuren aus dem rohen Klotz oder Brett schafft. Die Hauptarten des Schmiedens sind das Breiten- und Längerbämmern des Metalls („Strecken“), das Verkürzen und Dickermachen („Stauhen“), das Umbiegen zu den verschiedensten Linien und Gestalten, das Kerben oder Durchschneiden des Stückes, endlich das Zusammen-schweißen zweier bzw. mehrerer Metallstücke in der Gluth zu einem Ganzen. Mittels dieser verschiedenen Thätigkeiten, die aber alle mittelst Glühfuge, Hammer und Amboss vor sich gehen, kann der richtige Schmied ein vollendetes Kunstwerk schaffen. Und je primitiver sein Handwerkszeug und die Arbeitsart ist, je schwieriger das Material und die Arbeit selbst: um so größer steht der Künstler mit seinen Erzeugnissen vor der Welt. Da immerhin eine verhältnismäßig große Anwendung von Gewalt und Kraft eintritt, so folgt daraus, daß das Schmiedekunsthandwerk im eigentlichen Sinne sich nur mit größeren Stücken, daher auch mit unedlem Metall beschäftigt. Gewöhnlich und eigentlich ist das Hauptmaterial der Schmiedekunst das Eisen, ähnlich wie beim Gusse die Bronze. Und wir werden dementsprechend nun eine Uebersicht der Eisenschmiedekunst zu geben haben.

Die Schmiedekunst ist die älteste aller Metallbearbeitungsarten. Ehe man dazu kam, das Metall flüssig zu machen und zu gießen, bearbeitete man es in der Rothgluth mittelst Hämmern. Allerdings schmiedete man noch vor dem Eisen das Kupfer zu Waffen, Gefäßen, aber schon seit 2000 vor Chr. erscheinen die Eisenschmiede im Orient, auch beim Volk Israel.

Ein einzigartiges Schmiedewerk ist die Kolossalssäule, die man bei Delhi in Indien fand; sie ist 16  $\frac{1}{2}$  Zoll dick, geschmiedetes Eisen, 22 Fuß über der Erde hoch und steckt so tief in derselben, daß man bei 26 Fuß unter der Erde noch nicht ihr Ende erreicht hatte. Welche Kräfte müssen nöthig gewesen sein, um diesen Kolos aus rohen Eisenklumpen zu formen und zu einem Ganzen zusammenzuhämmern! Die Entstehung dieses Werkes ist in das 9. Jahrhundert vor Christus datirt. Im Alterthum waren die Hauptgegenstände der Schmiedekunst selbstverständlich die Waffen, besonders Schwerter. Damaskus ist schon zu den ältesten Zeiten (Nebukadnezar) diesbezüglich berühmt gewesen. Später gründete Diofletian dort eine Waffenfabrik. Ebenso berühmt waren die attischen Messer. Glaukos von Chios galt als der berühmteste Schmied des Alterthums; er erfand die Löthung des Eisens. Die Schilde, Geldkasten der Römer u. s. w. von Eisen gaben bald Gelegenheit zur Kunstentfaltung. Ihre eigentliche Entwicklung hat die Schmiedekunst erst seit dem Ende der Völkerwanderung genommen. Auf der einen Seite waren es die Waffen und noch mehr die Schienenrüstungen des Mittelalters, auf der anderen Seite die kirchlichen Utensilien, Portale, Beschläge, Gitter, Schlösser u. s. w., welche der Schmiedekunst ein goldenes Zeitalter brachten. Die Nürnberger und Augsburger Harnischschmiede hatten den größten Ruhm; später kamen die Toletaner und Solinger Waffen auf. Als der bedeutendste und geschickteste Eisenschmied und Eisenarbeiter überhaupt wird in der Geschichte der technischen Künste Thomas Rüder in Augsburg (um 1570) genannt; er schmiedete z. B. einen Thron für Kaiser Rudolf II. und einen Wagen für die Erzherzogin Johanna von Oesterreich aus Eisen, die ihresgleichen nicht mehr hatten. Ein anderer, Gottfried Lengeher um 1645 in Nürnberg thätig, schmiedete größere plastische Werke aus Eisen, z. B. Statuen, sogar große Reiterfiguren. Endlich soll noch Dinglinger († 1785) erwähnt werden.

Für die Kirchen kamen hauptsächlich die Beschläge von Portalen, Schränken u. s. w. in Betracht, auch Gitterwerk. Die ersteren sind meistens ebenso solid, als reich ge-

halten. Die damaligen Schmiede betrachteten ihre Beschläge als eine Art Panzer von Eisen auf und um die Holzthüren und Kasten, und so kommt es meistens, daß das Beschläge fast ganz die Oberfläche überdeckt, nur daß dieser Eisenpanzer geschmackvoll durchbrochen ist. Die Thürbänder zeigen oft wunderbare schöne Arbeiten. Arabesken, Köpfe, ganze Menschen- und Thierfiguren hat die schwierige Hand des mittelalterlichen Schmiedes darein- und daransgehauen, und merkwürdiger Weise kennt man, so reich Deutschland an solchen herrlichen Schmiedekunst-Arbeiten ist, nur wenige Meister mit Namen. Peter Henlein (der Erfinder der Taschenuhren) und Hans Hermann in Nürnberg sind neben den oben Angeführten die Bekanntesten. Geschmiedete kleinere und größere Leuchter aus Eisen, Fenster-, Thür- und andere Gitter zeigen durchaus den Charakter der gothischen Zeit, welcher sie entstammten; dazu kamen die Insignien der Zünfte, welche in den Zunftstuben oder außen an denselben aufgehängt wurden. Ein berühmtes Gitter alter gothischer Schmiedearbeit ist am Grab der Scaliger in Verona zu sehen. Doch tragen die Gitter jener Zeit immer noch die strenge Form des eigentlichen Gitterstabwerks und die Verzierungen gliedern sich mehr oder weniger reich in dieselben bescheiden ein. Das geht noch herauf bis zur Renaissance. Von da an aber erhebt sich die Gitterschmiedekunst zu einem Spezialfach ersten und höchsten Ranges. Wesentlich trug dazu bei, daß in jenen Zeiten das Stabeisen als Schmiedematerial eingeführt wurde, welches wegen seines geringsten Gehalts an Kohle im Feuer fast knetbar weich wird. Solch' ein herrliches Material war eine förmliche Herausforderung der Virtuosen unter der Schmiedekunst. Und nun — im 16. und 17. bis 18. Jahrhundert beginnt eine Periode der selben, welche für immer Staunen und Bewunderung erregen wird. Eine Uebung und Tradition der betreffenden Zünften, welche sich auf 1000 Jahre zurückdatirte, befähigte die Arbeiter von damals zur Lösung der schwierigsten Aufgaben und unter ihren Händen nahm das Eisen jene wundervoll weichen Formen an, die mehr der Kunst des Modelleurs, als der Hand des Schmiedes zugetraut werden

möchten. Die Gitterwerke und Gitterformen der Spätrenaissance, des Barock und Rokoko sind Meister- und Wunderwerke der Technik, insbesondere ausgezeichnet durch die Art, mit welcher die einzelne Theile ineinandergeschweißt waren. Im Rokoko übertrifft die Schmiedearbeit an technischer Bravour alles weitaus, was je in der ganzen Geschichte der Kunst in dieser Branche geleistet worden ist. Das sind keine eisernen, spröden Gitter mehr, das ist ein berückendes Netzwerk voll Leichtigkeit, Duft, Zierlichkeit und bunter Fülle; jedes Material ist überwunden und jeder Schwierigkeit spottet die Hand des Schmiedes; der Laie ist entzückt über diese Pracht und Fülle, der Fachmann von heute aber steht mit stiller Bewunderung und Nüchternheit vor diesen Zeugen begeisterter Kunstthätigkeit zur Ehre Gottes und zum Schmuck seines Heiligthums — und fragt umsonst nach dem Namen der großen Künstler mit den schwierigen Händen und dem ruhigen Angesichte: sie sind zu bescheiden gewesen, um ihre Namen der Nachwelt zu überliefern, und ihre Zeitgenossen fanden die Kunstfertigkeit und die Werke derselben für so selbstverständlich, daß sie gar nichts Außerordentlichen mehr daran sahen.

Gleichzeitig mit den großen Gitterwerken in den Kirchen (besonders Gitter zum Abschluß des Chores, der Seitenkapellen, auch des ganzen Schiffes gegen die Vorhalle, der Galleriebrüstungen in den Barockkirchen, der Thürfüllungen u. s. w. u. s. w., auch oft zur Abgrenzung eines Altars oder sonstigen Heiligthums innerhalb der Kirche) entstanden auch kleinere Eisenschmiedarbeiten, wie z. B. die Grabkreuze, die Glockenträger, Dachstuhlbekrönungen, Oberlichtgitter, und von weltlicher Art die Innungszeichen, Schilde u. s. w. — alle mit großer technischer Fertigkeit und oft wunderbarer Schönheit gearbeitet. Zu letzterer gefellte sich der Reichtum an solchen Arbeiten. Man sehe in den alten Klöstern, Kirchen, Schlössern, u. s. w. einmal um sich, und man staunt über den Reichtum der verwendeten Schmiedarbeiten. Man denke nur z. B. an die geschweiften, reich verzierten Fenstergitter in besseren Häusern des letzten Jahrhunderts, an die Treppenbrüstungen, Einfahrtsthore Laternen etc. Wieviele dieser Arbeiten sind

verschwunden, weggeräumt von Unverstand oder Spekulation, selbst aus Kirchen — Meisterwerke, für die man heute Zehn- und Hunderttausende erhielte — und trotzdem: welcher Reichtum an Kunstschmiedarbeiten ist immer noch da! Besonders Süddeutschland und Oesterreich (Tirol nicht zuletzt) ist reich an herrlichen Werken dieser Art. Unser eigenes Land, speziell das Oberland mit seinen Klosterbauten aus der Zeit seit dem 30jährigen Kriege bietet übergenug des Charakteristischen und Wundervollen. In Reppels „Kunstalterthümer“ sind angeführt: Aus romanischer Zeit noch die Löwen- oder Pantherköpfe in Alpirsbach, Sindelfingen, Denkendorf, Reichenbach, Maulbronn, Tübingen (Stiftskirche). Aus gothischer Zeit noch sehr viele Beschläge an Kirchen-, Sakristei-, Thurmthüren; die reichsten und schönsten in Eglosheim und Markgröningen, OA. Ludwigsburg, Schmalfelden, OA. Gerabronn, Rieden, OA. Hall, Rottenburg (St. Moriz), Leonberg, Marbach, Lienzingen, OA. Maulbronn, Badnang, Tübingen (Stiftskirche), Herrenberg; eine sehr schöne Haltstange in Isny, OA. Wangen (evang. Kirche). Gute Beschläge der Spätzeit in Obermarchthal, OA. Ehingen, und Amtzell, OA. Wangen.

Treffliche Werke, aber alle dem Barock- oder Popsstil angehörig, sind die schmiedeisernen Chorgitter, ein Hauptschmuck insbesondere der Klosterkirchen des vorigen Jahrhunderts. Vgl. Schöndal, Zwielfalten, Obermarchthal, Weingarten; dann Diberach, Geislingen, Weikersheim, Nürtingen, Urach, Unterföcken, OA. Aalen.

Außerdem ist dort hingewiesen auf hervorragend schöne Grabkreuze aus Schmiedearbeit in den Oberämtern Ellwangen, Rottweil, Spaichingen, Ulm, Waldsee, Wangen sowie auf die Prachtexemplare im Alterthums-Museum in Stuttgart und Rottweil, Cannstatt, Hinzang, Rohrdorf (Wangen) und Lichtenstern. Das große Staatswerk von Paulus hat gleichfalls verschiedenes und auch dankenswerthe Abbildungen von älteren, romanischen und gothischen Schmiedewerken, ferner Wirthshauschilder u. s. w. in seinen Inventarband zum Neckarkreis, weniger zum Schwarzwaldkreis; leider aber hat es auch nicht ein einziges der Prachtchorgitter des

Oberlandes aus der Spätzeit im Atlas aufgenommen. Wenn auch die Aussicht vorhanden ist, daß der Inventarband Nr. III diese Lücke einigermaßen auszufüllen suchen wird, so bleibt doch zu bedauern, daß auf dem kleinen Format desselben kein Gitter voll zur Wirkung kommen kann. In dieser Beziehung hat sich das Werk von Ried u. Pfeiffer „Barock, Rokoko und Louis XVI. aus Schwaben und der Schweiz, C. Ebner, Stuttgart (80 Naturaufnahmen in Gr. Folio mit Text)“, ein Verdienst erworben, indem es eine Reihe der schönsten Chorgitter unseres Landes aus der Barock- und Rokokozeit in größtem Format abbildet, z. B. Obermarchthal, Weingarten, Zwiefalten, St. Gallen, in je mehreren Aufnahmen.

Die französische Revolution schnitt wie mit einem Fallbeil jäh die herrliche Blüte des Kunstschmiedens ab. Es kam das Gußeisen auf mit seinen entsetzlich nüchternen Formen, mit seinem unkünstlerischen Wesen, und so blieb es, bis in den 70er Jahren schüchtern wieder die älteste aller Zünfte und Meisterschaften, die edle Schmiedekunst sich erhob zu mehr als handwerksmäßigen Arbeiten. Mit dem Neuaufleben des Barock und neuestens des Rokoko kamen auch die Kunstschmiedearbeiten wieder in Aufschwung. (In München im höchsten Grade im neuen Justizpalast; die dortigen Motive lehnen sich stark an die schönsten oberbayerischen Rokoko-Chorgitter!) In München, Berlin, Stuttgart u. s. w. versteht man wieder kunstmäßig zu schmieden, und ganz besonders ist es ein Künstler in Württemberg, Braun in Ravensburg, welcher mit wahrer Virtuosität in vollendeter Meisterschaft das warme Eisen zu den herrlichsten Gestalten formt.

(Fortsetzung folgt.)

## Albrecht Dürer's Stellung zur Reformation.

Von E. Drexler, Ravensburg.

(Schluß.)

So mußte Petrus als müder, phlegmatischer Greis<sup>1)</sup> schon aus ästhetischen Grün-

den hinter dem jugendfrischen, sinnigen Johannes, für den Dürer schon seit seiner Illustration der Apokalypse eine besondere Vorliebe hatte und zu dessen Verherrlichung er nun sein bestes Können einsetzen wollte, in den Hintergrund treten. Andererseits kann man aber in dem Umstande, daß der Künstler Petrus die Schlüssel in die Hand gibt, nicht ohne weiteres ein katholisches Glaubensbekenntnis erkennen, denn die Schlüssel sind nur das herkömmliche Attribut des Apostels, ohne das er unter den übrigen schwer erkennbar wäre. Eine eingehendere Erklärung der Bilder würde den Rahmen unseres Themas überschreiten. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß dieselben unter keinen Umständen als Tendenzbilder aufzufassen sind und daß gegen die Annahme eines inneren Zusammenhangs zwischen Wort und Darstellung der einzelnen Apostel der Umstand spricht, daß Dürer, wie aus der oben erwähnten Bemerkung des Schreibmeisters Neudörffer zu entnehmen ist, erst nach Vollenbung der Bilder gemeinsam mit Neudörffer die Auswahl der Stellen aus der Hl. Schrift getroffen hat.

Was den Charakter der religiösen Bilder des Meisters im allgemeinen<sup>1)</sup> betrifft, so wurde behauptet, schon seine Vorliebe für Passionsdarstellungen und die Wärme mit der er den Erlösungstod des Herrn, „den Angelpunkt des protestantischen Bekenntnisses“ in seinen Bildern behandle, seien der Ausdruck seines ächt „evangelischen“ Geistes. „Evangelisch“ sind sie in der That, aber in der allgemeinen Bedeutung von biblisch, nicht in dem exklusiven Sinne der Reformatoren. Zudem vollendete Dürer die drei berühmtesten Passionsfolgen lange vor dem Auftreten Luthers. Auch in den Madonnen des Künstlers läßt sich weder vor noch nach 1517 etwas ausgesprochen „Protestantisches“ erkennen. Es ist wahr, daß Dürer's spätere Kompositionen nicht mehr

wöhnlich als Greis dargestellt wird und nach den medizinischen Handbüchern des M.-A. vom 50. Lebensjahre an „die Negma“ regiert, so ist es keine willkürliche Laune des Meisters, wenn er dem Fürstapostel einen phlegmatisch-kontemplativen Charakter beimißt.

<sup>1)</sup> Nach der Schilderung der Evangelien erscheint zwar Petrus als ausgesprochener Sanguiniker. Da er aber in der christlichen Kunst ge-

<sup>1)</sup> Vgl. Reformation und die bildende Kunst v. A. G. in d. „Histor.-polit. Blättern“ 98. Bd. 1886.



den Idealismus der früheren Zeit offenbaren, daß er sich in seinen späteren Mariendarstellungen vielfach damit begnügt hat, „die Würde der Frau, den Beruf der Mutter zu verherrlichen“. <sup>1)</sup> Aber diese Entwicklung ist „nicht eine Frucht der religiösen Reformation, sondern der Geist der Renaissance, und es heißt diese beide in unrichtiger Weise konfundiren, wenn man die Naturtreue in Dürer's Kunst und das allmähliche Erlöschen der religiösen Innigkeit reformatorisch nennt.“ <sup>2)</sup> Thatsache ist auch, daß Dürer seit Ausbruch der Reformation nur mehr sehr wenige religiöse Bilder ausgeführt hat. Aber dies findet seine einfache Erklärung in der geringen Nachfrage nach solchen in dem lutherisch gewordenen Nürnberg. Daß Dürer religiösen Darstellungen nicht aus reformatorischem Eifer abhold war, beweist eben das Vorhandensein der wenigen Bilder. Interessant für uns ist, daß sich unter den von Friedrich Lippmann in den letzten Jahren veröffentlichten Zeichnungen Dürer's <sup>3)</sup> mehrere Entwürfe zu Altarbildern aus den letzten Jahren des Meisters befinden, welche Maria, von Heiligen verehrt, darstellen. Einer derselben (Nr. 343) trägt die Jahreszahl 1521. In der Mitte des Bildes sitzt Maria, mit Diadem und Schleier angethan, und reicht dem Kinde eine Frucht. Das Christkind wendet sich nach rechts um, wo die hl. Katharina verehrend kniet, während hinter ihr Johannes der Evangelist, einen Kelch emporhaltend, und Jakobus der Ältere andächtig herabschauen. Links an einem Gebäude mit einer Säule auf hohem Postamente lehnt Joseph, in ein Buch vertieft. Im Vordergrunde rechts und links sitzt je ein musizirender Engel. — Zwei weitere leicht hingeworfene Skizzen (Nr. 362 und 363) stellen Maria als Himmelkönigin thronend, zu beiden Seiten von je zwei männlichen und zwei weiblichen Heiligen umgeben, dar, unter denen St. Joseph und Joachim, Jakobus der Ältere, Johannes der Täufer, Katharina und Barbara zu erkennen sind. Noch figurenreicher ist der Entwurf zu

einer heiligen Sippe, worin der Meister die hl. Jungfrau von ihren heiligen Vorfahren und Verwandten, Jakob, David, Joachim und Anna, Zacharias, Elisabeth (die Personen sind durch Beischriften über den Köpfen gekennzeichnet) und acht weiblichen Heiligen (Katharina, Barbara, Agnes u. s. w.) verehrt werden läßt. Noch aus dem Jahre 1526 haben wir von Dürer eine Kreidezeichnung (Nr. 370) Maria darstellend, welche auf der Mondschel thront und mit innigem Ausdruck das göttliche Kind auf ihrem Schoße anblickt. Daß andere mehr genrehafte Darstellungen der hl. Familie nicht als Beweis für Dürer's Einverständnis mit der traditionellen kirchlichen Marienverehrung dienen können, wollen wir Zudei gerne zugeben. Die eben angeführten Handzeichnungen waren ihm wohl noch unbekannt; er hätte sonst nicht so zuversichtlich behauptet: „Wenn er etwa eine Himmelfahrt Mariä oder Maria als Himmelskönigin noch einmal dargestellt hätte, dann stände allerdings die Sache anders!“ <sup>1)</sup> Wir stehen davon ab, ihn beim Worte zu nehmen! — Eine ebenfalls neu veröffentlichte Federzeichnung (Lippmann Nr. 447) mit der Jahrzahl 1523, welche ein Pontificalamt in einer säulenreichen Kapelle im Renaissancestil, in Gegenwart von vier weiteren im Hintergrunde stehenden Bischöfen vorstellt, gibt über Dürer's persönliche Stellung zum hl. Messopfer kaum einen Aufschluß. Ich vermüthe, daß die Skizze mit einem derartigen Ereignisse in der Stadt Nürnberg in Zusammenhang zu bringen ist. 1522 bis 1523 fand nemlich dort der bekannte Reichstag statt, an dem sich zahlreiche geistliche Würdenträger theilgenommen haben. — Aus all' diesen Ausführungen geht aber zur Genüge hervor, daß Dürer als Künstler die Bahnen der kirchlichen Tradition niemals verlassen hat. „Man muß — um mit den „historisch-politischen Blättern“ zu sprechen — von der ganzen Entwicklung der katholischen mittelalterlichen Kunst, auf welcher Dürer fußt und an deren Endpunkt er steht, absehen; man muß sich mit den so verpönten Gegenständen der Heiligenlegende und selbst mit den so redlich gehäßten Mariendarstellungen versöhnen;

<sup>1)</sup> Wolfmann, Reformation u. Kunst S. 23.

<sup>2)</sup> „Histor.-polit. Bl.“ a. a. O. S. 189.

<sup>3)</sup> Zeichnungen v. A. Dürer in Nachbildungen IV. Bd., Berlin 1896.

<sup>1)</sup> A. a. O. S. 65.

man muß den Katholiken den Glauben an die Erlösung durch Jesus Christus als der einzigen Quelle unseres Heils, also das Christenthum absprechen, um bei Dürer dem Schriftwort: „Alles ist euer“ die beliebteste Anwendung zu geben, d. h. um die Kunst des großen Meisters protestantisch zu machen.“

Trotzdem blieb Dürer bis zu seinem am 6. April 1528 erfolgten Tode Luthers Partei ergeben. Ein unzweideutiger Beweis dafür sind die Aeußerungen seiner Freunde und Zeitgenossen anlässlich der Todeskunde.<sup>1)</sup> Der Erfurter Humanist Coban Hesse, Hutten's Freund und Mitstreiter, der damals an der Gelehrtenschule in Nürnberg wirkte, verfaßte und veröffentlichte zur Leichenfeier in Eile ein Gedicht unter dem Titel: *Epicedium in funere Alberti Dureri*. Ein Exemplar davon schickte er nebst einem Briefe, in dem geschildert ist, wie das Hinscheiden des unvergleichlichen Mannes nahezu die ganze Stadt in Trauer versetzt habe, an seinen Landsmann, den Prediger Johannes Lange, ein zweites an Luther, der in kürzester Frist darauf antwortete:

„De Durero sane pium est optimo viro condolare; tuum vero est gratulari, ut quem Christus tam instructum et beato fine tulit ex his temporibus turbulentissimis et forte adhuc turbulentioribus futuris, ne qui dignus fuit non nisi optima videre, cogeretur pessima videre. Quiescat igitur in pace cum suis patribus. Amen.“<sup>2)</sup> Melancthon wollte die Todesnachricht kaum glauben und klagte, daß Deutschland einen Biedermann und einen Künstler zugleich verloren habe. — Bei dem versöhnlichen Charakter Melancthons wäre es noch am ehesten denkbar, daß er beim Hinscheiden des großen Künstlers ein Wort der Theilnahme gehabt haben würde, auch wenn

derselbe in seinen reformatorischen Grundsätzen später schwankend geworden wäre. Wer aber Luthers Heftigkeit und Schmähsucht gegen alle, die ihm zu widersprechen wagten, kennt, der wird eher alles für möglich halten, als daß er einen Abtrünnigen einen „von Christus erleuchteten und selig verschiedenen“ Mann nannte. Luther konnte über Dürer's Gesinnung schwerlich schlecht unterrichtet sein. Noch im Jahre 1526 war Melancthon mit Dürer zusammen; mit Coban Hesse und Ramerarius sind der Meister noch in seinen letzten Tagen in freundschaftlichem Verkehre und war nicht der Mann, seine Meinung aufrichtigen Freunden gegenüber zu verbergen. Schon die Thatsache, daß Coban Hesse das *Epicedium* sogleich an Luther sandte, läßt erkennen, daß dieser seit jener Besenkung im Jahre 1518 nicht bloß für Dürer's Kunst, sondern für den ganzen Mann stets lebhaftes Interesse bezeugt hatte.

Nach dem Vorgange von Sträter („Literarische Rundschau“ 1876 S. 203) haben viele in den Worten Birkheimer's in dem wiederholt citirten Briefe an Tscherte, Dürer sei „ganz christenlich und seliglich verstorben“,<sup>1)</sup> den Beweis finden wollen, daß er die heiligen Sterbsakramente empfangen, also als überzeugungstreuer Katholik verschieden sei. Der Ausdruck ist zu allgemein, um eine so weitgehende Auslegung zuzulassen. Ein Empfang der Sakramente ist bei Dürer schon deswegen unwahrscheinlich, weil sein Tod so unerwartet eintrat, daß Birkheimer nicht einmal Zeit hatte, über die Straße zu eilen, um seinem Freunde ein letztes Lebewohl zu sagen. Nach der Haltung Dürer's in seinem Leben, wo er sich als „frommer Biedermann“ gezeigt, und nach dem Grundsatz: *De mortuis nihil nisi bene* konnte Birkheimer den Tod seines lieben Freundes, wenn er auch selbst nicht Zeuge davon war, nicht anders als „christ-

<sup>1)</sup> Vgl. Thausing II. S. 297 ff.

<sup>2)</sup> Deutsch (n. Thausing): „Was Dürer bestrift, so ist es fromme Pflicht, den besten Mann zu betrauern; du aber magst ihn glücklich preisen, daß ihn Christus so erleuchtet und gottselig weggenommen hat aus diesen stürmischen und wohl bald noch stürmischer werdenden Zeitläuften, damit er, der würdig war, nur das Beste zu sehen, nicht gezwungen wäre, das Schlimmste mit anzusehen. So ruhe er denn im Frieden bei seinen Vätern. Amen.“

<sup>1)</sup> Die ganze Stelle lautet: „Aber wie dem, wir müssen die Sach Gott befehlen, der woll dem frommen Albrecht gnädig und barmherzig sein, denn er hat wie ein frommer Biedermann gelebt, so ist er auch ganz christenlich und seliglich verstorben, darum seines Heils nit zu fürchten ist. Gott verleihe uns sein Gnad, daß wir ihm zu seiner Zeit seliglichen nachfolgen.“ — V. Zuder a. a. D. S. 75.

lich und selig“ nennen. — Wären für Dürer's Umkehr positive Kennzeichen, etwa persönliche Aeußerungen, vorhanden gewesen, so hätte Wirtheimer nicht unterlassen, dieselben in seinem Briefe hervorzuheben, während er thatsächlich in breitem Redefluß nur seine eigenen schlechten Erfahrungen mit der Reformationspartei schildert. Die einzige für Dürer's Verhalten bedeutungsvolle Mittheilung, welche der Brief enthält, ist die bereits erwähnte Bemerkung, daß dieser mit ihm selbst des gewalthätigen Gebarens des Rathsschreibers Spengler „müßig gestanden sei“, eine Stelle, welche aber über eine persönliche Abneigung gegen diesen Mann hinaus nicht ausbeutet werden darf.

Es ist ja begreiflich, wenn man von katholischer Seite den großen Meister, dessen Schöpfungen so tiefe religiöse Innigkeit athmen und dessen Persönlichkeit den lautersten Charakteren seiner Zeit beizuzählen ist, als treuen Sohn seiner Kirche anerkannt zu sehen wünscht. Aber dieser fromme Wunsch darf nicht Anlaß dazu geben, gegen die historische Wahrheit die Augen zu verschließen, zumal, wenn er auf einer unrichtigen Vorstellung der damaligen Zeitverhältnisse beruht. Die Zeugnisse, daß Dürer bis zu seinem Tode ein Anhänger der Reformation, speziell ein Parteigänger Luthers gewesen ist, sind zu zahlreich und offenkundig, als daß man mit sophistischen Ausflüchten daran vorbeikommen könnte. „Anderseits wäre es — um des Protestanten Thausing eigene Worte anzuführen — gewiß ganz unhistorisch, Dürer zu einem Protestanten stempeln zu wollen. Er starb am 6. April 1528. Die Protestation der evangelischen Stände ward aber erst auf dem Reichstage zu Speyer im Jahre 1529 eingebracht, die Augsburger Konfession erst im Jahre 1530 formulirt und übergeben. Früher kann man schlechterdings von Katholiken und Protestanten als zwei getrennten Religionsgenossenschaften nicht sprechen. Mit Recht konnte daher Luther Dürer glücklich preisen, daß er diese trostlose Spaltung seines Volkes nicht mehr erlebt hat. Bei seiner tiefen Religiosität und bei seiner Vaterlandsliebe wäre ihm dieselbe ohne Zweifel sehr nahe gegangen. Mit den Besten seiner Zeit hatte er ja

eine Wiedervereinigung der streitenden Parteien erhofft. Die Entscheidung, auf welche Seite er sich bei dem endlichen Bruche zu stellen hätte, ist ihm erspart geblieben.“<sup>1)</sup> Dürer hatte bis zu seinem Tode durch Luther eine Besserung und Neugestaltung der kirchlichen Verhältnisse erhofft.

Wenn freilich die Reformation schon zu Lebzeiten Dürer's schlimme Früchte gezeitigt hat, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß jede Umwälzung, ob sie zum Besseren oder Schlimmeren führt, Staub aufwirbelt und es oft geraume Zeit braucht, bis derselbe sich so weit gelegt hat, um den Ausgang erkennen zu lassen. Etwas anderes ist es, aus der Höhe von fast vier Jahrhunderten auf die ganze Entwicklungsgeschichte der traurigen Glaubensspaltung herabzusehen, etwas anderes, mitten in deren Wirren zu leben. Wenn auch nicht völlig entschuldbar, so ist es doch immerhin begreiflich, daß in einer Zeit, wo selbst die höchsten Autoritäten und die festesten Throne zu wanken begannen und gerade die Edelsten am rathlosesten waren in der Frage, wohin man sich wenden solle, sich auch ein Dürer von dem allzu hellen Glanze des Tagesgestirnes blenden ließ und einer Sache beitrug, die in ihren Konsequenzen zum völligen Bruche mit der katholischen Kirche führen mußte. Welche Stellung Dürer zum weiteren Verlaufe der religiösen Bewegung würde eingenommen haben, wenn er die spätere Entwicklung erlebt hätte, entzieht sich jeder menschlichen Beurtheilung. —

## Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Fortgesetzt von Fr. D e s e l.

Auf verschiedene uns nahe gelegte Wünsche wollen wir unseren Gang durch restaurirte Kirchen auch auf solche Gotteshäuser ausdehnen, respektive auch solche Kirchen in unserer Besprechung nachholen, die schon vor längeren Jahren einer bedeutenden Restauration unterzogen worden sind. So gehen wir denn zuerst nach

11. Ahlen, W. Biberach. Die alte Kirche der kleinen Pfarrgemeinde Ahlen war den heiligen Aposteln Philippus und

<sup>1)</sup> Wiener Kunstbriefe S. 102 f.

Jakobus geweiht, wurde jedoch, weil zu klein und baufällig geworden, im Jahre 1715 abgebrochen, aber schon im folgenden Jahre auf Kosten des Pfarrers als Universaldecimator vollständig neu erbaut. Am 5. Dezember 1719 wurde die neue Kirche vom Bischof Ferdinand Konrad von Waldegg von Konstanz sammt den drei Altären geweiht, und zwar geschah diese Weihe der Kirche zu Ehren der unbefleckten Empfängniß Mariens. Dieselbe steht auf einer kleinen Anhöhe am nördlichen Ende des Ortes und zeigt nicht ungünstige architektonische Verhältnisse; die Länge des Schiffes beträgt ca. 12 m, die Breite 8,60 m und die Höhe 5,44 m, und ist im Innern Raum für ca. 200 Sitzplätze geschaffen, vollständig hinreichend für die jetzige Seelenzahl der Pfarrgemeinde. Die innere Ausstattung der Kirche mit drei Altären und einer Kanzel geschah wohl unmittelbar nach Vollendung des Neubaus, da an der Kanzel als Monogramm und Jahreszahl: G. 1716 Sch. angebracht ist. Außer kleinen Ausbesserungen in den Jahren 1832 und 1842 scheinen keine bedeutenderen Reparaturen bis zum Jahre 1856 stattgefunden zu haben, in welchem Jahre der jetzige Thurm (Dachreiter) neu gebaut wurde, der im Jahre 1865 auch drei neue Glocken erhielt.

Am 3. Juli 1891 gieng ein sehr verheerendes Hagelwetter über die Gegend hernieder und zertrümmerte an der Kirche zu Ahlen die Fenster an der Nordseite vollständig. Bei der Anschaffung von neuen Fenstern, die mit sog. Buzenscheiben ausgeführt wurden, hat der Kirchenstiftungsrath zugleich auch über die Trockenlegung der Kirche berathen. An vielen Landkirchen, welche noch den Gottesacker zu ihrer Umgebung haben, bestand und besteht leider heut zu Tage noch der Wus, daß unmittelbar an den Außenwänden der Kirche Beerdigungen stattfinden. Dadurch hat sich bei solchen Gotteshäusern der Humus um dieselben bedeutend erhöht, oft bis zu einem Meter und noch weiter! — und das Niveau des Bodenbelags der inneren Kirche bekam dadurch eine solche Tiefe, daß nicht nur eine beständige Feuchtigkeith die unteren Theile der Kirchenmauer zersezt, sondern auch bei

Regenwetter das Wasser oft von allen vier Regionen in die Kirche eindringt. Diese Kalamität herrschte zum Theile auch an unserer Kirche in Ahlen. Darum wurden im Sommer 1893 nach kirchlicher und staatlicher Genehmigung zuerst die schadhafsten Gottesackermauern erneuert, dann ein Theil des sehr erhöhten Gottesackers — um den Chor betrug die Erhöhung über einen Meter! — abgetragen und ein Versickerungsgraben von 1 m Tiefe und 80 cm Breite um Nord-, Ost- und Südseite der Kirche angelegt. Daran schloßen sich dann die Ausbesserungen des Kirchendaches, die Gypferarbeiten für den äußeren Verputz der ganzen Kirche, die Ausgrabungen im Innern der Sakristei mit nachfolgender Betonirung und neuem Bodenbelag, die Anbringung von Dachrinnen um die ganze Kirche u. s. w. Alle diese Arbeiten waren im Herbst 1893 vollendet und erforderten in runder Summe einen Aufwand von 2900 Mark.

Jetzt erst, nachdem diese äußere Restauration vollendet und damit zugleich eine trockene, den äußeren Einflüssen der Witterung möglichst Stand haltende Kirche hergestellt war, dachte der würdige und praktische Pfarrherr Schaller mit seinem Kirchenstiftungsrath auch an eine innere Renovation des Gotteshauses. Hierzu wurde aber vor allem der Rath des Diözesan-Kunstvereins eingeholt und dann im Frühjahr 1894 mit der Restauration begonnen. Da die Kirche in ihrer ursprünglichen Einrichtung aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts, der Zeit auch ihrer Erbauung, 1716, wie wir oben gesehen, noch vollständig und einheitlich, wie diese damals durchgeführt wurde, erhalten blieb, war die Frage, was soll entfernt werden, was erhalten bleiben, bald gelöst. Alle inneren Einrichtungen konnten vollständig in ihrem Bestande belassen werden und bedurften bloß einer Farberneuerung und theilweiser frischer Vergoldung; mancherorts bedurfte es sogar bloß einfacher Reinigung von Staub und Schmutz. In dieser Weise wurden dann von dem Dekorationsmaler Traub in Zwiefalten die drei Altäre und die Kanzel behandelt und erscheinen sie nunmehr wie in neuem, schönem Gewande. Auch die dekorative Ausmalung der Kirche wurde demselben

Meister übertragen und geschah dieselbe in ansprechenden, verschiedenen Tönen. Die Ornamente in den Vordüren unter den Fenstern, in den Fensterleibungen und an den Plafonds als Einrahmungen um die Bilder, sowie an dem Chorbogen sind alle korrekt gezeichnet, gut stilisiert und zeigt die ganze Ausmalung der Kirche eine schöne Farbenharmonie.

An dem Plafond wurden von dem Kunstmalers Kasten von München, theilweise nach Führich'schen Vorbildern, die fünf freudreichen Geheimnisse des Rosenkranzes dargestellt und im Chore die allerheiligste Dreifaltigkeit, welche sechs Bilder, wenn auch nicht Originale, doch durch ihre fleißige Ausführung und schöne Farbenstimmung erfreuen und zur Erbauung der Gemeinde dienen. Wenn wir noch anführen, daß durch den Altarbauer Winter in Viberach der Tabernakel des Hochaltars, der vorher ein sog. Drehtabernakel war, umgeändert, der Tabernakel eines Nebenaltares, sowie auch der Kanzelaufsatz neu gefertigt wurden, so haben wir in der Hauptsache alle Restaurationspunkte im Innern der Kirche aufgezählt. Diese ganze innere Restauration der Kirche kam auf rund 3000 Mark zu stehen, eine Summe, die zu der zwar einfachen, aber würdigen Erneuerung dieses Gotteshauses ganz im Einklange steht.

12. Haslach, O. M. Leutkirch. Wir geben das Geschichtliche dieser größeren Landkirche und den Verlauf ihrer Restauration nach den Notizen, welche uns in freundlicher Weise vom damaligen Pfarrherrn Christ, jetzt in Vertheim, zur Verfügung gestellt wurden. Darnach wurde die hochgelegene, dem hl. Apostel Petrus geweihte Pfarrkirche in Haslach im Jahre 1440 vom Kloster Roth, dem es 1350 inkorporirt wurde, unter dem thatkräftigen Abt Martin Heiser erbaut, hat aber seither viele hauliche Veränderungen erfahren. Nur der gothische Thurm, wohl aus gleicher Zeit, wenn nicht schon früher, blieb unverfehrt und schaut als Denkmal alter Zeit weit hinaus über Berg und Thal. Im Thurme befindet sich nebst zwei neuen Glocken noch eine alte, 15 Zentner schwere mit gothischen Majuskeln des Inhalts:

„Maria Gottes Zell, nimm in deine Hut, was ich überschell.“

Diese Glocke ist sicher so alt, wie ihre Schwester, welche aus dem Jahre 1445 stammte und 1860 umgegossen wurde.

In Betreff der Kirche kann man aus der Konstruktion des Dachstuhles mit Sicherheit nachweisen, daß sie, abgesehen von dem Chorraum 1889, schon zweimal nach Osten verlängert und erhöht wurde, zum vorletzten Male 1711, in welchem Jahre dann auch die zwei Altäre vom Weihbischof Ferdinand von Geist in Konstanz neu konsekriert wurden. Ein dritter Altar wurde 1770 bei Errichtung der Barbara-bruderschaft zu Ehren dieser Heiligen erbaut und konsekriert. (Fortf. folgt.)

## Zwei interessante romanische Gebäude in Comburg.

Von F. X. Mayer, Zuchthauspfarrer in Ludwigsburg.

Außer der Schenken- oder Martyrkapelle aus der romanischen Zeit und der Josephskapelle aus der gothischen Bauperiode sind in Comburg noch zwei sehr interessante Kapellen aus der romanischen Zeit erhalten. Beide ziehen das Auge des Besuchers Comburgs alsbald auf sich; es sind dies

1. die Michaelskapelle mit dem romanischen Thorbau und
2. die sechseckige romanische Erhardskapelle oder später das Archiv.

[Eine fünfte und älteste Kapelle: die Bartholomäus- oder spätere Marienkapelle, welche in der Gründungsgegeschichte des Benediktinerklosters genannt wird, ist mit dem Bibliotheksaal darüber an der Westseite des romanischen einfachen Kreuzganges mit diesem Theil des Kreuzganges 1829—30 abgebrochen (Müller, Schloß Großcomburg S. 31). Dagegen blieb der südliche und nördliche Theil des Kreuzganges erhalten. Derselbe schließt sich an die Westfassade der Stiftskirche an, je in fünf großen einfachen Rundbogenöffnungen, bis auf 80 cm auf den Grund reichend; je in der Mitte befindet sich ein enges romanisches Portal mit einem einfachen Rundbogen.]

Steigt der Wanderer die „Bildersteig“ hinauf — so genannt von den sieben steinernen Bildern oder Statuen an der Südseite des Weges von Steinbach nach Comburg: 1. Johannes Apostel (mit dem Wappen des Chorberrn von Hohened; 2. Schutzengel; 3. Ludwig (Wappen von Sidingen); 4. Jakobus der Ältere mit Lanze (abgebrochen, Wappen ausgebrochen); 5. Joseph mit Jesuskind (Wappen von Hatten zu Stolzenberg); 6. Unbefleckte Empfängnis, gestiftet mit Ampel von Detan von Erthal mit dessen Wappen; 7. Bildstock mit einem Gemälde: St. Wendelin, Sebastian und Rochus — oder kommt er auf dem Fahrweg von Osten her, der sogen. Allee, so hat er drei Thore zu durchschreiten, um in die alte Benediktinerabtei (1079—1488) und in das nachherige adelige Chorberrnstift (1488—1803) zu gelangen.

Das erste Thor, von Defan Guttenberg (1695—1736) erbaut, ist bekrönt mit dem Wappen Comburgs (leopardierter Löwentopf mit Sparren) zwischen zwei Genien des Segens und der Fülle; geschlossen kann dieses steinerne Thor werden durch ein schmiedeeisernes Gitter. Schreitet der Wanderer auf dem Weg zwischen den Mauern mit Schießscharten weiter, so gelangt man in das zweite Thorgebäude, flankirt nach Norden durch einen runden Thurm mit dem Wappen des Defans und späteren Probstes Neustetter, genannt Stürmer, und der Jahrzahl 1572 an der Nordostede. Geschlossen konnte dieses Thorgebäude werden durch zwei Thore nach Osten und Westen, heute durch eine eisenbeschlagene Thüre. Ueber dem Thorbogen und unter der Mauerverstärkung mit Rundbögen befindet sich eine Tafel mit den Worten (vergoldete, lateinische, große Buchstaben):

„laeso aut exhausto defensori patria.“

Am Thorbogen steht die Jahrzahl 1560. Auf der rechten Seite des Eintretenden befindet sich die Wachtube. Am inneren Thorbogen ist das Wappen Comburgs und des Defans Neustetter mit der Jahrzahl 1575 in Stein gehauen von dem Haller Steinmeß Kaspar Köbel (Müller 16, S. 2). (An beiden Thürposten unter den Gesims Steinmeßzeichen.) Eintreten durch dieses Thor hat man links die Probstei (erbaut von Probst Seyfried vom Holz († 1504), von Defan Neustetter 1570 zu Chorherrnwohnungen eingebaut) mit dem schönen Renaissance-Kellerportal mit den Wappen Comburgs und Neustetters (und Steinmeßzeichen); unmittelbar vor sich sieht man den dritten romanischen Thorbau mit seinen Thürmen und der Michaelskapelle.

Dieser romanische Sandsteinbau ist nach Otte, Geschichte der romanischen Baukunst 1874, S. 673 f. zur Klosterzeit im 12. Jahrhundert verändert worden. Er ist ein breiter, rechteckiger, massiver Bau mit einer ansteigenden Durchfahrt mit einem Tonnengewölbe (11,7 m lang), das durch Quergurten verstärkt ist. Die Seitenwände dieser Durchfahrt sind in schiefer Böschung aufgemauert. Einen prächtigen Anblick gewährt die Ostfassade mit breiten Säulen, Rundbogenfries mit Konsolen (ähnlich der romanischen Agidiuskirche im Kleincomburg 1108) und Zahnschnittfries. Darüber erhebt sich eine Säulengallerie mit acht romanischen Zwergsäulchen unter einem Kultdach. Die Basen dieser Säulchen bestehen aus zwei übereinanderliegenden edblattlosen Wülsten oder Pfählen und tragen stark sich verzüngende Schäfte mit einfachen Würfelnaufen. Sie stehen auf einer Brustwehr (80 cm hoch) zur Deckung für den Bertheibiger in dem Gang von 1,26 m Breite. (Die Säulen der Dachgalerien rheinländischer Kirchen stehen unmittelbar auf dem Mauer gang.) Das Kultdach dieser Gallerie lehnt sich an zwei viereckige, lustige, romanische Thürmchen (von zwei Stochwerken mit gekuppelten Fenstern unter dem Rundbogenfries) an den beiden Enden der Gallerie und an die dazwischenliegende Michaelskapelle über der Durchfahrt an. Ueber dem Thorbogen dieser Einfahrt, welche aus der Zeit der Kochergaugrafen stammen soll (1060) sehen wir einen Bildrahmen mit Schachbrett- und Blätterornament, dessen beiden Seitentheile auf Löwen-

köpfen ruhen. Innerhalb dieses Bildrahmens war einst auf himmelblauen Grund ein thronender Christus gemalt, zu jeder Seite ein knieender Heiliger, darüber Spruchbänder, welche 1840 nicht mehr entziffert werden konnten; heute sind kaum noch Spuren erkennbar, wie auch an der gegenüberliegenden Rückseite des zweiten Thores. Die Michaelskapelle selber, welche von Süden zugänglich ist, scheint nicht mehr die ursprüngliche zu sein, welche in der Klosterordnung von 1343 genannt wird, oder ist sie später unter Neustetter umgebaut worden, dessen Wappen sie an der Westfassade mit der Jahrzahl 1588 trägt. Sie war die Privatkapelle des jeweiligen Defans im adeligen Ritterstift („aus der Michaelis-Kirche als privat- und Haus-Capellen des Herrn Dechant“ aus Leich-Begängnis des Defan von Guttenberg 9. Mai 1736). Die im Innern ganz vermahlte Kapelle zeigt Spuren von Malereien (Ornamente). Sie soll unter dem 26. Abt Ernfried I. von Wellberg (1402—1421 † 24. Januar) von den von „Hohenstain“ (Gemeinde Sulzdorf, OA. Hall) „gebaut und gestüfft ihrem Bruder zu lieb, der ein Mönch zu Comburg gewesen“, resp. umgebaut worden sein, „mit zweien ausgehauenen Stainthurn“; „soll eine Absterkfeyung sein St. Michaelis-Münster uff dem Berg Gorgona, da etwan bey unser Väter Zeiten die jungen Knaben gelingen Hauffen weiß hingewalt haben“ (Meyer Beiträge zur Geschichte Comburg S. 44). 1458 wallten nach der „Widmann'schen Chronik“ am Donnerstag nach Pfingsten über 100 Knaben von Hall nach Gorgan in Apulien und kamen alle wieder unverletzt zurück.

Von diesem dritten Thorbau, der früher durch zwei Thore geschlossen werden konnte, zieht sich links vom Eintretenden eine 5 1/2 m hohe Mauer als Stütze des stark ansteigenden Terrains bis zum Archiv, während rechts die alte Defanei (erbaut vom 10. Defan Neustetter 1573 und 1687 von dem 15. Defan Joh. Adam Truchses von Höfingen OA. Leonberg (1623—1637) — Wappen beider und Steinmeßzeichen und Spuren von Bemalung —) und die neue Defanei sich befinden. Letztere großartig angelegt und aus Sandstein massiv in zwei Stochwerken zur Hälfte ausgebaut unter dem 18. Probst Johann Veit von Würzburg (1716—1756) und dem 18. Defan Wilh. Ulr. von Guttenberg (1695—1736), deren Wappen mit denen der Chorherren von Erthal, von Oftein und von Hutten über den Fenstern in Stein angebracht sind, mit den drei Stiftern des Klosters Comburg: Graf Burkard, Heinrich und Rugger als Schildhalter im Giebsfeld des Mittelbaus. Gegenüber die neue Defanei, 1807 bis 1810 Wohnung des Prinzen Paul von Württemberg und seiner Gemahlin, welche ihm hier am 21. Februar 1808 den Prinzen Friedrich gebar, der Vater unseres Königs ist.

## II. Das Archiv,

ein sehr altes, höchst interessantes, romanisches Sezagon, das jedem Besucher wegen seiner originellen Anlage und massiven Mauern und gedrückt pyramidalen Dach in die Augen fällt. Dieses Sechseck wurde auch schon als Taufkapelle angesehen (Meyer S. 46 f., Schönkuth I. 368), aber wohl mit Unrecht, denn wozu sollte ein

Baptisterium in einem Benediktinerkloster ohne Pfarrechte dienen? Das Kloster hatte bis zur Incorporation der Pfarrei Steinbach (Stainwag) keine Pfarre und somit auch keine Taufrechte, also bis Ausgangs des 18. Jahrhunderts. Dagegen war die älteste Kirche der Umgegend und die Mutterkirche der St. Michaelskirche in Hall bis zur Löstrennung 1504 eine Pfarre und Taufkirche, dem St. Johannes dem Täufer geweiht und versehen von eigenen Pfarrern bis zur Incorporation, von da an durch eigene Vikare und später durch einen Chorvikar von Comburg als Kuratus. Gegen eine Taufkirche spricht auch der vorhandene, früher konsekrierte Altar an der Ostseite des Sechsecks, wovon der Stipes mit dem jetzt offenen Sepulchrum an der Stirnseite und die alten Heiligenbilder noch erhalten sind. Somit kann es zur Klosterzeit nur als Oratorium oder Privatkapelle gebient haben (zur Burgzeit zur Verteidigung der Feste) und wurde später als Archiv und Schatzkammer benützt (wegen ihrer festen Bauart). — Im 18. Jahrhundert wird dieser Bau in den Akten (Präsenzbuch, Leichbegängnis des Defan Guttenberg 1736; der Verfasser vom ersten sagt: er habe die Originalien der Stiftungen von Jahrtagen im Archiv eingesehen) Archiv genannt.

Zugänglich war diese Kapelle nur von der Kirche aus, wie die zwei zur Hälfte zugemauerten Ausgänge gegen die Kirche zeigen. Die heutige Zugangsthüre von Westen wurde erst später geöffnet, resp. eingebrochen, wie's der abgeschlagene Rundbogenfries heute noch beweist. Durch den Unterbau dieses Sechsecks mit attischer Basis am Sockel führt ein aufsteigender Gang mit Tonnengewölbe und Quergurt zur Stiftskirche im Süden. Dieses Tonnengewölbe war mit Rhomben in verschiebenen Tönen bemalt, wie noch ein kleiner Rest zeigt, den die Ueberlängung in unserem Jahrzehnt verschont hat.

Ueber dem Unterbau befindet sich ringsum eine schöne Säulengallerie mit der Erhardskapelle. Die Säulengallerie mit Umgang ist von einem Pultdach überdeckt. Die fünf Zwergsäulchen auf jeder Seite, die Südseite ausgenommen, welche die Arkaden tragen, stehen auf einer Brustwehr, haben attische Basis mit Eckblättchen (nach Norden gegen die neue Defanei als Köpfe geformt), Würfelkapitäl mit halbkreisförmigem eingehauenen Ornament und weit vorspringendem Kämpfer darüber. Die Säulchen mit Kämpfer haben eine Höhe von 104 cm; darüber beginnt die Rundbogenarkade. Auf der Südseite aber gegen die Stiftskirche befinden sich zwischen den zwei genannten rechtwinkligen Öffnungen ein viereckiges Fenster mit einem Säulchen von 133 cm Höhe im Uebergangsstil mit Knollenkapitäl. — Dieses Fenster und die östliche Thüroöffnung daneben weist noch Spuren von der ursprünglichen Bemalung auf (Figuren von Krieger und Rittern). Ueber den Arkaden zieht sich noch ein Rundbogenfries mit Edfisuren, welche eine Sternbandverzierung vor der Hohlkehle haben. Auf der Nordseite befindet sich in Stein gehauen ein mächtiger Löwentopf, je ein Junges unter der Lage.

Auf der Südwestseite führt eine Treppe in den Umgang der Säulengallerie und von da südlich

zwei mit Eisen beschlagene Thüren mit kunstvollen Schloßern in das Innere der Erhardskapelle in der Klosterordnung von 1343 genannt. Sie ist 5 m hoch mit Spitzbogengewölbe, welches in der Mitte auf einer Säule im Uebergangsstil ruht. Die Basis der schlanken Mittelsäule ist sechseckig, ebenso das Kapitäl, mit Palmblätterornament verziert (im spätromanischen Geschmack, nach Otte 16, S. 674). An den Ecken der Seitenwände ruhen die starken Gewölberippen auf Konsolen. Kleine romanische Fensterchen über dem Pultdach der Säulengallerie erhellen (je eines auf der Seite) das Innere der Kapelle und lassen den erectorierten Altar an der östlichen Seite und die Wandgemälde erkennen.

An der Ostseite sehen wir vier Bischöfe gemalt, den hl. Erhard, Kilian, Nicolaus und Erasmus, in edler Haltung, wohl viel älter als die übrige Bemalung der Kapelle, welche nach der Jahrzahl über dem Portal vom Jahr 1562 stammt; aber vielleicht wurden sie später übermalt. 1. Erhard, von dem die Kapelle ihren Namen hat, hält den Stab in der Rechten und ein Buch in grünem Einband in der Linken. Er ist gekleidet in ein braunes Pluviale, röthliche Dalmatik, beide mit grünen Fransen und trägt auf dem Haupte eine grüne Inful mit braunen Bandstreifen (aurifrisia in circuitu unten am Saum und titulus, aufwärtssteigend, die cornua der Inful vertikal durchschneidend). Zu seinen Füßen ist das Wappen des V. Probstes: Daniel von Stiebar zu Buttenheim (154—1550) im bayerischen Franken (Quartier geteilt von Silber und Schwarz mit rothem Messergriff in Silber). 2. Kilian trägt das Schwert mit der Spitze nach oben in der Rechten und den baculus episcopi in der Linken. Angekleidet ist er mit rother Dalmatik, gelbbraunem Pluviale mit rothem Futter und grünem Rand (= aurifrisia), in der Fibula oder morsus (Agraffe zum Zusammenhalten auf der Brust) ein farbiger Stein. Zu seinen Füßen ist das Wappen des Fürstbischöfs von Würzburg: Jobel von Giebelstadt im bayerischen Unterfranken (rother, aufgezäumter Pferdekopf in Silber, komponirt mit Würzburger Fahne und den fränkischen Spizen).

3. Nikolaus, der Patron der Stiftskirche, hält das Buch mit drei goldenen Kugeln in der rechten Hand, den Bischofsstab in der linken. Er hat gelbe Mitra, rothes Pluviale mit gelber Futterung, grüne Dalmatik mit gelben Fransen. Unter ihm ist das Comburger Wappen: goldener Leopardenkopf mit Sparten im Nacken in Blau.

4. Erasmus hat die Winde mit den Gedärmen in der Rechten, den Stab in der Linken. Er ist gekleidet in braune Mitra, mit grünem Bandstreifen, grünen Nauchmantel mit rothem Futter, braune Dalmatik mit grünen Fransen. Unten ist das Wappen des Erasmus Neustetter, genannt Stürmer (schwarzer Schachbretthurm in Silber), damals noch nicht Defan, da sein Wappen mit dem Comburgs noch nicht komponirt ist; 10. Defan 1551—83; 9. Probst von 1583—94.

Auf die südliche Seite ist gemalt:

5. „S. Petrus“, zwei Schlüssel in der Linken und ein offenes Buch in der Rechten, in braune Tunika und weißen Mantel gekleidet, mit grauem Bart und Haupthaar.

6. „S. Paulus“ mit schwarzem Bart und

Haar in grauer Tunika und schwarzem Mantel, braun gefüttert, hält das Schwert in der Rechten und die Linke vor die Brust.

Auf der Nordseite schaut:

7. „S. Johannes baptista“ gegen den Altar. Sein Kleid von Kameelhaaren ist dunkelbraun, ebenso Bart- und Haupthaare; über dem Kleid hat er rothen Mantel, während die Beine von den Knien ab bloß sind. In der Linken hält er ein Buch mit dem Lämmchen, mit der Rechten darauf weisend.

8. „Daniel pha.“ (= propheta) in einem weißen Kleid mit gelben Ärmeln, rothem Mantel und dunkelbraunen Stiefeln.

Auf den beiden Seiten nach Westen sind die Evangelisten zu sehen:

9. „S. Matthäus Egst.“ (nach der Inschrift), in schwarzen Schuhen, grünem Unterkleid und braunem, gelb gefüttertem Mantel, hält ein rothes Buch geschlossen vor der Brust mit beiden Händen. Seine Barthaare sind braun, seine schwarze Kappe reicht in den Nacken. Zu seinen Füßen ist die halbe Figur eines Engels mit gelbem Kleid, rothen Flügeln mit grünem Uerrand und gelben Kopshaaren.

10. „S. Markus Egst.“ hat eine graue Tunika mit rothem Kragen, hält ein offenes, beschriebenes Buch in der linken Hand, während die rechte das Kleid trägt. Sein Antlitz ist bartlos, die Haare sind schwarz, die Mütze darüber roth mit grünem Rand. Die Hälfte des Löwen zu seinen Füßen ist gelb.

11. „S. Lukas Egst.“ gekleidet in ein weißes Unterkleid, darüber ein brauner Mantel, hat in der Linken ein offenes, beschriebenes Buch und zeigt mit der Rechten darauf. Haare und Vollbart sind dunkel; der Hut ist schwarz, ebenso die Schuhe; das halbe Kind unten ist roth.

12. „S. Johannes Egst.“ endlich hat bloße Füße und Beine, grüne Tunika, röthliche Toga, gelbe, lockige Haare ohne Kopfbedeckung, eine Rolle in der Linken, auf sie mit der Rechten deutend, und einen halben, schwarzen Adler zu Füßen. Beide letztere Evangelisten schauen einander entgegen.

Unter den Gewölberippen und Konsolen sind Karyatiden gemalt, wie auch das Gewölbe Verzierung aufweist, aus dem Jahr 1562 (oberhalb der Thüre im Ornament angeschrieben).

Außer den vier vorhandenen (Schentens-, Josephs-, Michaels-, Erhardskapelle) und der 1829 abgebrochenen fünften ältesten Bartholomäus- oder Marienkapelle (vom 15. Abt Heinrich von Scheffau, 1253, 56, 57, 62 urkundlich genannt, restaurirt, da sie vom Abt zu unterhalten war) waren noch mehrere Kapellen vorhanden:

6. eine zu Ehren des Johannes Bapt., an der Nordseite der Kirche, in welcher nach Wacker der Leib des 25. Abtes Erlingerus Welbner oder von Stetten, welcher 25 Jahre Abt gewesen, 1399 oder in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts gestorben und da begraben war, in einem hölzernen Sarg an Allerheiligen 1549 unversehrt aufgefunden wurde, als sein Grab bei der Verdringung des Heinrich Spies geöffnet wurde;

7. eine Thomaskapelle (sacellum in honorem st. Thomae) unter dem Chor der alten romanischen Pfeilerbasilika (1707–17 in eine

Barockkirche umgebaut), welche beide letztere Kapellen bei diesem Umbau weichen mußten.

Weiter werden noch genannt („Zeitschr. f. württ. Franken“ 1888 S. 39 f.) eine

8. Josen- oder Jodostkapelle, eine andere

9. der hl. Katharina geweiht, und

10. eine über dem Kerner, deren Platz nicht mehr ausfindig gemacht werden konnte. Der Adelmanssbau, westlich vom Archiv, hieß zwar ursprünglich „neuer Bau ob der alten Kapelle“, aber welche von diesen drei letztgenannten damit gemeint war, kann nicht entschieden werden.

## Ergänzungen zu dem Artikel: Das Chorgestühl in der Kirche zu Weissenau.

(Archiv Nr. 1.)

Von Pfarrer R. A. Busl.

Nr. 3 rechts (südlich). Ein Prämonstratenser trägt auf dem linken Arm das Christkind und hält in der linken Hand eine Lilie. Dies ist der selige Hermann Joseph, Prämonstratenser in Steinfeld, † 1241; Fest am 7. April. Die stehende weibliche Figur links unten dürfte als Maria, das kriechende Kind wiederum als der selige Hermann Joseph anzusprechen sein, welcher nach der Legende in seiner arm verlebten Kindheit auf Weisung Marias unter einem Steine jedesmal Geldmünzen suchte und fand, wenn er in großer Noth sich befand (Vgl. A. Stolz, christl. Sternhimmel, 7. April).

Nr. 7 links (nördlich). Prämonstratenser mit Vögeln, stellt vermutlich — weitere Forschung vorbehalten — den Mönch aus diesem Orden und 1236 Bischof von Hageburg gewordenen hl. Rudolf dar. Gestorben 1250, wurde er im 14. Jahrhundert kanonisiert und der 29. März ihm als Festtag zugewiesen.

Nr. 11 links (nördlich). Ein Mann mit Nimbus in vornehmer weltlicher Kleidung sitzt in einem Lehnstuhl. Vor ihm schneht Maria auf den Wolken und heilt ihm die vom Arme getrennte rechte Hand wieder an. Dieses Relief stellt den hl. Johannes Damascenus vor. Als Rat und oberster Verwalter des Kalifen von Damascus (daher erscheint er hier noch in vornehmer weltlicher Tracht, während er später in das Kloster (die Laura) des hl. Sabas eintrat und Priester wurde), ward er von Kaiser Leo dem Isaurier, dessen berücktigter Bilderstürmerei er mit Wort und Schrift entgegengetreten war, bei dem Kalifen des Verraths fälschlich beschuldigt. Dieser ließ ihm, dem falschen Bezicht glaubend, die rechte Hand abhauen, worauf nach der Legende Maria auf Flehen des unschuldig Verstümmelten ihm die Hand wieder so anheftete, als wäre sie nie vom Arme getrennt worden.<sup>1)</sup> Nachdem nun auch diese drei Reliefs bestimmt sind — harren nur noch zwei der Deutung.

<sup>1)</sup> Diesen Vorgang schildert ähnlich ein Kupferstich in der Pinacotheca Mariana, trimestre secundum, der Gebrüder Joseph und Johann Klaubner in Augsburg beim 6. Mai, während das Fest des Heiligen jetzt am 27. März gefeiert wird.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.30 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1899.

## Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von  
Konrad Kümmerl.

(Fortsetzung.)

### II. Die Schmiedekunst; Schluß.

Sehen wir uns nun die Besonderheiten und Vorzüge der Schmiedekunst etwas näher an, um ihre Stellung und ihr Verhältniß zum Ganzen des Kunsthandwerks zu verstehen, sowie um ihre eigentliche in der Natur ihres Daseins liegende ästhetische Aufgabe zu erkennen.

Durch die Art der Technik ist der Charakter der Kunstschmiedearbeiten gegeben. Der Schmied hat es in der Hauptsache mit Stäben zu thun, die er bald geradlinig, bald in Bogen, Kurven und Spiralen zu einem ganzen Netz zusammensetzt (Gitterwerke). Einzelne Theile dieser Stäbe werden breit gehämmert, so daß sich Blätter und Ornamente aus ihnen gestalten lassen; andere werden zu feinen, dünnen Drähten gebildet, die sich aufrollen und in Schnörkeln winden; endlich werden ganze Eisenknollen zu plastischen Gebilden, Rosen und Rosetten, Köpfen und Figuren u. s. w. verhämmert; so entstehen die herrlichen Gitter mit ihrem reichen Wechsel von den wesentlichen Hauptlinien und dem Schmuck des Heimerkes. Andere Schmiedearbeiten sind die Beschläge. Hier sind die Eisenstäbe breit geschlagen zu dicken Eisenbändern, die sich kreuz und quer über die Thüren und Schränke dahinziehen, nur selten ein Relief zeigen, aber durch ihre scharfen Konturen die herrlichsten Ornamente, besonders in stilisirten Pflanzenformen zeigen. Man sieht: diese Kunstschmiedearbeiten sind als Flächendekorationen, Flächenfüllungen und Flächenbelebungen gedacht, im Gegensatz zu den

Rundfiguren und Halbfiguren (Reliefs) des Kunstgusses. Sie haben ihre Wirkung nicht in der Plastik, sondern in den Konturen, in der Harmonie der Linien, in den Umrissen und Silhouetten ihrer Ornamente, einzig von dem Aufriß, der Vorderseite angesehen; sie haben also im Gegensatz zu den Werken der eigentlichen Plastik nur diese eine Schaufseite. Die Gitter alle, groß und klein, bis zu den riesigsten Chorbogenfüllungen, sind, wenn auch dann und wann geschweift, immer als Flächenfüllwerke gedacht, welche die geschlossene Rückwand entbehren können und selbstständig an Stelle derselben stehen. Sie haben damit eine nahe Verwandtschaft mit den Werken der zeichnenden und malenden Kunst, die auch auf Flächen angewiesen ist und nur durch Linien und Konturen des Prospektes wirkt. Bei kleineren Thür- und Fensterfüllungen, wo sich das Gitterwerk klar von dem dunklen Hintergrund abhebt, und bei den Beschlägen ist dies ohne weiteres einleuchtend; bei großen Werken aber, z. B. bei den Chorgittern bricht die Flächenwirkung in der Regel nicht so leicht durch, weil eben der Hintergrund durch Hochaltar, Chorgestühl u. a., welche zwischen dem Gitter durchschauen, unruhig erscheint. Sieht man aber solch' ein Gitterwerk von möglicher Ferne an, so daß der Hintergrund dunkler erscheint, oder verhängt man einmal diesen Hintergrund mit einem hellen Tuche u. s. w., dann tritt sein Ganzes, die Komposition der Linien und Konturen erst klar heraus und man steht bewundernd vor der Kunst der zeichnerischen Vollendung, die ihm innewohnt. Vielfach sind solche Gitter auch vergoldet worden, wodurch allerdings die Wirkung ganz erheblich gesteigert und die Uebersicht des Ganzen der

Zeichnung erheblich klarer gemacht wird. Mit der Malerei hat diese Kunstschmiedearbeit auch das gemeinsame, daß sie in ihren Aufrißen von dem Charakter der reinen Flächendekoration fortschreitet bis zu perspektivischen Kompositionen. Man vergleiche z. B. das Chorgitter von St. Gallen, das nichts sein will, als eben die Belebung einer ebenen Fläche durch Stäbe und Gitterwerk, mit dem von Weingarten! Das letztere stellt in seinem Mitteltheil eine vollständig korrekt gezeichnete architektonische Halbkreisnische mit Kuppelwölbung dar; dieselben sind durch Gurten und Gesimse gegliedert und haben Felder und Fenster; alles ist in der besten perspektivischen Verkürzung gegeben; die beiden Seitentheile des Gitters bilden je einen scheinbar tief in den Chor hineingehenden gewölbten Laubengang — und doch ist das ganze Gitter vollständiges Flächenwerk. Noch viel lebendiger und kühner ist der perspektivisch-architektonische Aufriß des Zwiesaltener Gitters gemacht. Hier sind die beiden Seitentheile vollständig plastisch gedachte Portale, deren Umrahmung scheinbar weit vor den Thüren vorspringt, deren Krönung in den wildesten Rokokowindungen sich weit vor- oder zurückgeschoben scheint, deren Krönung eine täuschend imitirte vollständig runde Vase bildet; das Mittelstück zeigt einen noch kühneren aber weit großzügigeren Aufriß, der im scheinbaren Halbrund endet, während die Seitentheile als je auf das Eck gestellte Säulenbasen mit fannelirten Säulen und Verkröpfungen an die regelrecht gebaute Attika u. s. w. erscheinen, welche wie schützend zu beiden Seiten des Altarchors weit vorspringend gedacht sind. Und doch ist das alles nur Täuschung durch den perspektivischen Aufriß; das Gitter ist vollständiges Flächenwerk und läuft schnurgerade unter dem Chorbogen durch von der einen Mauerecke zur andern.

Nur selten und in kleineren Werken, z. B. Laternen, komplizirten Gestellen für Taufbecken, Leuchtern, Thürenbekrönungen u. s. w. geht das Schmiedekunsthandwerk etwas aus diesem seinem elementaren Charakter heraus. Aber auch sie müssen auf dem Prinzip der Wirkung durch Kontur und Silhouette aufgebaut sein, wenn sie etwas gelten sollen. Ebenso selten sind eigentliche reliefartige

größere Arbeiten der Schmiedekunst; wie z. B. Frucht- und Blüthenguirlanden, Figuren u. s. w.; es ist mehr Virtuosität darin, als wahre Kunst. Die Grabkrenze, Junungsschilde und Abzeichen sind fast durchweg als Flächendekorationen gedacht. Es ist auch gar nicht denkbar, daß die Schmiedekunst auf anderem Wege einen künstlerischen Erfolg erzielen kann. Denn in dem Augenblick, in welchem ihre Stab- und Linienformen sich nicht mehr auf einer Fläche zeigen, verwirren sich die Linien und es ist ein Gesamtbild nicht mehr möglich. Deshalb mögen z. B. der geschmiedete Thron und Wagen von Thomas Rücker in dem einzelnen Theile, (z. B. die Wände, Räder u. s. w.) sehr schön gewesen sein und mag die Zusammenschweißung des Ganzen von enormer Virtuosität der Technik zeugen: als wahre, reine Kunstwerke dürften sie doch kaum anzusehen sein. Und ebenso ist das Schmieden einer ganzen oder halben Rundfigur mehr als ein Bravourstück der Technik, denn als eine Errungenschaft der Kunst anzusehen. Für solche Werke sind nicht der Hammer des Schmiedes, das glühende Eisen und der mächtige Amboss gegeben, sondern entweder die Form und das Eiseliereisen des Kunstgießers oder Kugel und Hammer des bedächtigen Treibkünstlers. Jedem das Seine und alles in seinen eigenen Grenzen. —

Damit haben wir den Zweig des Kunstschmiedens behandelt. Nun folgt der noch wichtigere, weil vor allem das Edelmetall in der Kleinkunst umfassende Zweig der edlen Treibkunst, der dritte und letzte, aber bedeutungsvollste der Metallbearbeitung im Sinne der wahren Kunst. Ehe wir demselben näher treten, seien zwei Wünsche ausgesprochen.

Der erste betrifft die Inventarisirung und geschichtliche Behandlung der künstlerischen Schmiedearbeiten im Dienste kirchlicher Zwecke aus den verschiedenen Zeitaltern, besonders in der gothischen und Renaissance- bezw. Spätkunst. Es wäre ein großes Verdienst, wenn in einem eigenen Werke die edle Schmiedekunst von Anfang an behandelt, die bedeutendsten Meister mit Namen, Daten und Werken angeführt, die Entwicklung des Kunsthandwerkes in technischer

und stylischer Beziehung geschildert, die hervorragendsten Erzeugnisse von Hammer und Ambos aufgeführt und das alles mit Illustrationen reichlich belegt und belebt wäre. Es ist ja dankenswerth, daß in unserer Zeit die Werke über Kleinkunst sich mehren und die allgemeine Kunstgeschichte in eine Reihe von Spezialwerken sich aufzulösen beginnt; möge sich ein berufener Mann auch für dies Fach finden! Für uns Schwaben aber wäre besonders zu wünschen, daß bald eine möglichst vollständige Zusammenstellung unserer heimischen Schmiedekunstwerke in Buchform erschiene. Hier wäre noch gar viel zu erforschen und zu finden. Und die Zusammenstellung der alten ehrwürdigen Prachstücke der edlen Schmiedekunst ergäbe dem Kunstfreund einen großen Zuwachs von Kenntnissen und geistigen Freuden, für das Kunsthandwerk selber aber einen unschätzbaren Gewinn an anregenden und befruchtenden Ideen. Für unsern Kunstverein aber läge hier eine sehr schöne Aufgabe vor: die photographische Aufnahme und Beschreibung der in katholischen Kirchen, Sakristeien, Friedhöfen u. s. w. befindlichen besseren Kunstschmiedearbeiten, und die Veröffentlichung derselben als Vereinsgabe. Gewiß würde in weiten Kreisen außerhalb Schwabens solch' ein Werk freudig begrüßt und begehrt werden! Ein paar rührige Herren, ausgestattet mit einem photographischen Apparat und den dazu nöthigen Vorkenntnissen könnten für die illustrative Arbeit alles leicht besorgen; der Text könnte durch Fragebogen unschwer festgestellt werden. Vielleicht könnte auch noch manches bisher Unbekannte, aus der Oeffentlichkeit verschwundene Werk der Schmiedekunst wieder der allgemeinen Beachtung zugeführt werden. Wo ist z. B. das schmiedeeiserne Gitter, welches bis zur Renovation der herrlichen Gmünder Heiligs-Kreuzkirche den Chor abschloß und von dessen Schönheit man viel sagen hörte, obgleich es als ein Werk der Barockzeit nicht zum Stil der Kirche paßte, ähnlich den jetzt noch darin stehenden Chorstützen, Orgelempore, Gehäuse und Kanzel?

Der zweite Wunsch geht dahin: es mögen doch die Gemeinden und ihre berufenen Hirten eifrig und sorgsam darüber wachen, daß die Denkmale dieser hochedlen Kunst, die Werke stiller, beschei-

dener Meister an Ort und Stelle bleiben, gegen Zerstörungen, Gewalt, Rost u. s. w. geschützt und in gebührendem Ansehen erhalten werden! Auch auf diese Werke können ja die Katholiken und die katholischen Landestheile Württembergs mit Stolz hinweisen. In denselben dokumentirt sich reichlich, was katholische Pietät für die Kirchen und auf den Gottesäckern geschaffen hat, und was insbesondere die Klöster des Oberlandes für das Kunsthandwerk und seine Blüthe gethan haben, und zwar noch kaum 20 Jahre vor ihrer Aufhebung. Und diese Werke zeigen auch, wieviel man es sich kosten ließ, das Beste und Aus-erlesenste, was die menschliche Kunstfertigkeit hervorzubringen wußte, zu Ehren des hochheiligen Geheimnisses, welches den Mittelpunkt unserer Kirche bildet, und zu seiner zierenden Umgebung zu stiften. (Fortsetzung folgt.)

## Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Fortgesetzt von Pfr. Deibel.

(Fortsetzung.)

Aus der Zeit der vorletzten Erweiterung der Pfarrkirche stammt auch der mit reicher Gypstuccatur versehene Plafond des alten Chores, in dessen Mitte sich ein altdeutsches Holzrelief befindet, die Geburt Christi darstellend, um welches die auf Holz gemalten Darstellungen der vier Evangelisten gruppiert sind. Die Stuccaturen im Schiff haben einen anderen Charakter als die im Chore, sind älter, hoch erhaben und bilden die passenden Umrahmungen der neun schönen Holzreliefs, unter denen die Himmelfahrt und Krönung Mariens besonders anmuthig sind.

Im Jahre 1889 wurde, um dem Platzmangel der Jugend abzuhelpen, die Vergrößerung der geradlinig abschließenden Kirche durch einen Choranbau beschlossen und auch glücklich durchgeführt. Es war ein schwieriges Unternehmen. Nach Westen steht der massige Thurm, nach Osten ein steiler Bergabhang. Um seinen Pfarrkindern gegenüber, welche dem Projekte bedenklich gegenüberstanden, eine Handhabe zu besitzen, ließ der Pfarrer das Terrain durch den Architekten Cades aus Stuttgart untersuchen, der denn auch die Schwierigkeit des Unternehmens nicht ver-

behlte, zumal die erhofften Nagelstufenfelsen nicht in erwünschter Mächtigkeit zu Tage traten. Man beschloß, die Grundmauern möglichst tief zu legen und bis zur Sockelhöhe in Zement aus bestem Material auszuführen, was bedeutende Kosten verursachte, da man, um den nöthigen Platz zu gewinnen, über den steil abfallenden Gottesacker hinausrücken und nach vorne eine Mauer von  $3\frac{1}{2}$  m bis zur Terrainhöhe ausführen mußte. Die Kosten beliefen sich auf beinahe 7000 Mark, welche die Kirchenpflege bestritt. Die Befuhr der 300 Wagen Kies zum Beton wurde unentgeltlich von den Pfarrangehörigen geleistet. Durch die Erweiterung hat die Kirche innerlich und äußerlich an Freundlichkeit gewonnen, die Schulkjugend und die christenlehrlpflichtige Jugend hat nun hinreichend Platz und kann besser überschaut und überwacht werden. Durch das Vorrücken der Jugend ist auch für die Erwachsenen mehr Raum geschaffen worden.

Nachdem die Kirche erweitert war, ergab sich von selbst das Bedürfnis nach entsprechender Dekorirung derselben und nach einem neuen Hochaltar. Die alten Zopfaltäre wurden schon 1870 entfernt, an deren Stelle traten zwei neue Seitenaltäre mit guten Oelgemälden, Herz Jesu und Mariä, von Maler Jakob in Regensburg. Das Holzwerk ist im sogen. Münchener Stil ausgeführt. An Stelle des alten Hochaltars wurde um geringen Preis ein entbehrlicher Tabernakelaltar aus der Pfarrkirche zu Hoggenzell erworben. Im Jahre 1840 erbaut, kostete er 1000 Gulden, war mehr breit als hoch und paßte nicht für den neuen Chor. Deshalb war denn auch die erste Sorge des Pfarrers, daß ein neuer, würdiger Hochaltar erstellt werde. Von den drei vorgelegten Plänen entschied sich der Stiftungsrath für den von Theodor Schnell in Ravensburg gefertigten und hat seine Wahl nicht zu bereuen. Er paßt vorzüglich in den neuen Chor und ist in wahrhaft künstlerischer Weise entworfen. Aus schönem, astfreiem Eichenholz und in den Formen der edelsten Renaissance gebaut, erhebt er sich schlank und grazios in die Höhe, flankirt von den beiden Chorfenstern, die ihm mit noch zwei anderen reichliches Licht spenden. Er hat in der Hauptnische eine

schöne Kreuzigungsgruppe, in den beiden Seitennischen die hl. Apostel Petrus und Paulus; den Abschluß nach oben bildet eine kleinere Nische mit Gott Vater; über der Mensa erhebt sich leicht und schlank der edel gezierte Tabernakel mit dem Pelikan als Bekrönung. Das Antependium stellt im Mittelfeld das Opfer Isaaks dar in Hochrelief. Es sind an dem Altare besonders die ausgezeichnet modellirten und geschnitzten Ornamente hervorzuheben. Von den Figuren haben uns die Gestalten der beiden Apostel am besten gefallen. Besonders gut wirkt der Altar auch durch seine schönen Verhältnisse, mit welchen er in den Chor hineinkomponirt ist; er ist nicht maßig und schwerfällig und doch füllt er den Chor gut aus. Er muß mit einem Worte als ein Kunstwerk bezeichnet werden.

Die Dekorirung der Kirche wurde von dem gleichen Atelier besorgt, aus dem der Hochaltar stammt. Sie ist in lichten und harmonischen Tönen durchgeführt. Desgleichen wurden Kanzel, Seitenaltäre, das Chorgestühl u. s. w. neu gefaßt und in Farbengebung mit dem neuen Hochaltar in Einklang gebracht, ebenso wurden die alten Kirchenstühle (1696) angestrichen, so daß die Kirche jetzt einen freundlichen und Andacht erweckenden Eindruck macht. Auch die alten Fenster machten neuen, aus Kathedralglas gefertigten, Platz; um das richtige Licht für Chor und Altar zu bringen, fehlen jetzt nur noch Glasmalereien zu den beiden Seiten des Hochaltars, wofür sich vielleicht früher oder später einige Stifter finden werden. Die Gesamtkosten der Dekoration betragen 1900 Mk. ohne die Fenster, der Hochaltar kommt auf die gewiß bescheidene Summe von 3300 Mk. Diese verausgabte Summe von 5200 Mk. wurde mit Ausnahme von 1000 Mk., welche die Kirchenpflege leistete, von den Pfarrkindern als freiwillige Beiträge aufgebracht.

13. Hof's bei Leutkirch. Die dem hl. Gallus geweihte Pfarrkirche in Hof's stammt noch aus gothischer Zeit, wie der polygon geschlossene Chor und die starken Strebe-pfeiler an dessen Neußerem zeigen. Sie wurde aber im Jahre 1755 erweitert und bei dieser Veränderung ihr die jetzige Gestalt gegeben, indem besonders im Chore das gothische Gewölbe verdeckt, vielleicht

zum Theile heruntergeschlagen und das jetzige Stichtappengewölbe angebracht wurde. Eine zweite Erweiterung der Kirche gegen die Westseite hin mit einem Kostenaufwand von ca. 25 700 Mk. geschah im Jahre 1860. Obgleich nun aber zehn Jahre vor dieser Erweiterung Altäre und Kanzel mit einem Aufwande von ca. 5000 Mk. renovirt wurden, machte sich doch wieder stark das Bedürfnis geltend, eine abermalige, aber durchgreifende Renovation der Kirche vorzunehmen, und hier erhob sich vor allem und zuerst die Frage: was soll mit der inneren Ausstattung geschehen? Sollen noch einmal Tausende ausgegeben werden, um die Altäre abermals neu zu polychromiren und zu vergolden? Welchen Kunstwerth haben sie? Daß der Hochaltar sowohl in Architektur als in Figuren und Ornamentik völlig kunst- und werthlos war, darüber war alles einig. Bei den Seitenaltären, die etwas besser waren, erhob sich doch die Frage, ob nicht mit Beibehaltung der größeren Architekturtheile und nach Beseitigung der Nebenfiguren, die völlig unwürdig waren, eine Renovation genügen würde. Nach gemachtem Kostenüberschlage aber über die neuen Figuren, über Altarisch, Säulen, Eisen zum Tragen des Hauptgesimses und was alles noch erneuert werden sollte, kam eine Summe heraus, die der eines Neubaus der Altäre nicht mehr ferne stand, daher auch ein solcher beschlossen wurde. So wurde denn, nachdem zuvor noch eine Kollekte seitens des Ortspfarrers und Schulknechten mit schon früher gestifteten Legaten die Summe von 18 000 Mk. ergeben hatte, beschlossen, die ganze innere Ausstattung und zwar dem Stile der Kirche am besten anpassend im italienischen Renaissancestil neu zu beschaffen, Pläne fertigen zu lassen und dieselben mit Gutachten des Vorstandes des Diözesan-Kunstvereins der kirchlichen Oberbehörde vorzulegen.

Die Fertigung des Planes zum Hochaltäre wurde dem Bildhauer Mez in Gebraghofen übertragen und derselbe auch in der künstlerischen Weise komponirt und ausgeführt, wie man es seitens dieses Altmeisters im Altarbaue gewöhnt ist. Er bildet einen Hochbau und enthält in seiner Hauptnische, eine schöne, sehr würdig und

eindrucksvoll gehaltene Kreuzigungsgruppe, flankirt von den Statuen der beiden Kirchenpatrone St. Gallus und St. Magnus, über deren Nischen je zwei kleine Engel mit Leidenswerkzeugen angebracht sind; den obersten und mittleren Abschluß des Altares bildet eine kleine Nische mit dem Bilde von Gott Vater. Der Doppeltabernakel, innen mit Seidendamast ausgeschlagen und auf den Thürchen zwei Cherubine in Relief, zeigt nach außen reiche Vergoldung, die Symbole der vier Evangelisten und zur Seite ebenfalls zwei Engel. Im Antependium ist das Opfer Melchisedech als Reliefbild dargestellt, eine figurenreiche Komposition, die wieder die volle Meisterschaft des Plastikers zeigt, im Einzelnen allerdings sich als weniger durchmodellirt erweist. Der Hochaltar präsentiert sich in ziemlich reicher Vergoldung, was ihm im Verein mit den polychromirten, fast durchweg künstlerisch trefflich durchgeführten Figuren ein lebhaftes Ansehen verleiht, so daß das nicht durchweg schön und astlos gewählte Eichenholz, aus dem er gebaut ist, keinen auffallend ungünstigen Eindruck in die Ferne macht. Der durch diese seine reiche Vergoldung auch im Schiffe der Kirche noch stark wirkende Hochaltar kostete im Ganzen 4200 Mk.

Die Seitenaltäre sowie die Kanzel stammen aus dem Atelier von Schnell in Ravensburg und sind, ebenfalls nach wahrhaft künstlerischen Entwürfen, fein und in tadellos schönem Material (Eichenholz) ausgeführt, besonders erregen die flott, fein und höchst sauber aus dem Eichenholzgrunde herausgeschnittenen Ornamente unsere volle Aufmerksamkeit. Der rechte Seitenaltar enthält in der Mittelnische das Hauptbild, eine schöne Herz-Jesu-Statue, in liebevoll einladender Haltung, flankirt von den Heiligen Sebastianus und Franziskus von Assisi. In der Abschlusnische nach oben sieht man den hl. Wendelin, einen der Patrone des Bauernstandes und im Antependium Christus und die zwei Jünger in Emmaus, den Heiland am Brodbrechen erkennend. Die Predella birgt in ihrem Innern ein heiliges Grab für den Charfreitag. Der linke Seitenaltar ist der hl. Jungfrau gewidmet und trägt deshalb in seiner Hauptnische die schöne Statue der Himmelskönigin mit dem Kinde,

rechts und links die Heiligen Dominikus und Theresia. Die Abschlußnische zeigt hier den hl. Joseph und das Antependium die Flucht nach Aegypten, während die Predella eine Krippendarstellung für die heilige Weihnachtszeit in ihrem Innern trägt. Die Kanzel mit den Statuetten der lateinischen Kirchenväter ist gleichfalls aus Eichenholz gebaut und wie die Seitenaltäre mit Klarheit und Konsequenz in ihrem Entwurf und ebenfalls mit großer Feinheit in den Ornamenten durchgeführt.

Was die Ausmalung der Kirche anlangt, so kam hier Dekorations- und Figurenmalerei in wohlthuender Abwechslung zu ihrem Rechte. Erstere besorgte Maler Forderkum in Jßny mit seinen Söhnen. Unter den Fenstern erhielt die Wand einen starken, braunen Ton, darüber eine einfache Ornamentbordüre; der gelbgrünliche Wandton ist bloß durch die Fenster und die großen Stationenbilder unterbrochen. Der große Plafond des Schiffes mußte für die Aufnahme von fünf Kompositionen eigens eingetheilt werden und geschah dies in der Weise, daß das Hauptbild die Mitte einnahm, die vier anderen Bilder aber in Medaillonform in die vier Ecken kamen. Der Ton des Plafonds stimmt gut zum Wandton und ist leichter als letzterer gehalten; die Umrahmungen der Gemälde bilden günstig gewählte, gut und stylvoll gezeichnete Ornamente. Die einfachen, der deutschen Spätrenaissance entlehnten Motive wirken gut und lassen doch die figuralen Darstellungen zu ihrem vollen Rechte kommen. Nur in der Hohlkehle ist des Guten fast zu viel geschehen; ein einfacher Ton oder ein Ornament mit nur ganz einfacher Polychromirung würde genügt und wohl auch ruhiger gewirkt haben. Sauber, einfach und stimmungsvoll ist auch der Chor decorirt und würden wir hier sogar die schablonirten Ornamente in dem quadrirten Wandton leicht vermissen. Ganz gut erscheinen uns auch die Fensterleibungen behandelt; durch die verschiedenartige Polychromirung derselben Ornamente und wiederum durch den Wechsel der letzteren ist eine große Reichhaltigkeit mit einfachen Mitteln erzielt. Die figuralen Darstellungen am Plafond des Schiffes enthalten die fünf

Geheimnisse des glorreichen Rosenkranzes und sind mit Anlehnung an die betreffenden Führich'schen Darstellungen von dem Münchener Kunstmalers Kasten ein fleißig und würdig ausgeführt.

(Fortsetzung folgt.)

## Grabdenkmal

des Berndt von der Schulenburg in der St. Katharinenkirche zu Brandenburg a. d. Havel.

Das vorbezeichnete Denkmal, welches sich in der zweiten Altarnische des südlichen Chorumganges der Katharinenkirche zu Brandenburg a. d. Havel, der alten Chur- und Hauptstadt der Mark Brandenburg befindet, ist wohl das hervorragendste Beispiel dieser Gattung der deutschen Renaissance.

Sein Reichthum an bildnerischen Darstellungen im Gantz- und Basrelief, sowie in freistehenden Figuren, die leicht zu deuten sind und in den christlichen und allegorischen Motiven kaum einer Erklärung bedürfen, ist groß und war ursprünglich noch größer. Leider ist manches davon verschwunden oder beschädigt, wozu der sehr weiche Sandstein, aus dem das Werk besteht, erheblich mit beigetragen hat und weiter beitragen wird. Der noch verbliebene stattliche Rest zeigt hohe bildnerische Vollendung.

Das Entstehungsjahr ist nicht genau zu ermitteln, der Stylcharakter und das Todesjahr (1601) des R. v. d. Schulenburg, dem es errichtet wurde, weisen auf den Anfang des 17. Jahrhunderts hin; auch der Name des Meisters ist nicht bekannt.

Die Veranlassung zur Errichtung mag die gewesen sein, durch ein dauerndes Mal der Nachwelt Kunde zu geben von dem gottergebenen und gläubigen Sinne des R. v. d. Schulenburg und seiner Familie, und die schreckliche That des Brudermordes aus dem Gedächtniß der Welt zu löschen; er ersah seinen älteren Bruder, den Landeshauptmann Albrecht IV. am 12. November 1583, an seinem eigenen Hochzeitstage in Salzwedel, als dieser ihn, den Verräther, aufforderte, der Ruhe zu pflegen, da er genug des Weines habe,

— sonst müsse er selbst das Hochzeitsgelage verlassen, als er rang, ihn zurückzuhalten, mit dem Dolche. —

So sind denn seine beiden Frauen, eine von Hahn die erste, Marie von Ouigow die zweite, seine Söhne und Töchter in inbrünstigem Gebet dargestellt zum Heiland, der über dem offenen Grabe mit der Siegesfahne schwebt. —

Der Mörder floh nach der That und durfte erst im Jahre 1588 nach der Heimath zurückkehren, ließ sich aber nicht in Salzwedel, sondern in der Neustadt Brandenburg nieder.

Erst am 2. August 1592 kam durch Vermittlung des Churfürsten Joh. Georg seine Ausföhnung mit der Familie des Erstochenen zu Stande, der er 1500 Thaler Buße zahlen mußte. 1601 starb er an einem hitzigen Fieber.

Von seinen Kindern sind bei dem Epitaph zwei beerdigt, Albrecht und Cuno Georg, welche 1595 resp. 1597 starben, wie aus einer sehr zerstörten steinernen Grabtafel am Fuße des Denkmals hervorgeht. Ein größerer, schlichter Grabstein, der den Berndt wahrscheinlich selbst darstellt, befindet sich links neben dem Epitaph.

(Vgl. Bilder aus der Altmark, von Hermann Dietrichs und Ludolf Parisius.)

Magdeburg.                      Menz,  
Kgl. Regierungsbaumeister.

#### Literatur.

Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild. Bd. II. Deutschland, Oesterreich-Ungarn, die Schweiz und Luxemburg. Unter Mitwirkung von Fachgenossen und unter Benützung amtlichen Materials bearbeitet von Mgr. Paul Maria Baumgarten. Mit einer geographischen Karte in Buntdruck, 60 Tafelbildern, ungefähr 800 Abbildungen im Text und mehreren statistischen Tafeln. Herausgegeben von der Leo-Gesellschaft in Wien. Berlin, Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H.

Es war ein schöner Gedanke, an der Wende des Jahrhunderts einem Geschlechte, das dem Geistigen und Idealen nur zu sehr abgekehrt ist, die größte und mächtigste Institution der Welt und aller Zeit, die katholische Kirche, in Wort und Bild vor Augen zu führen. Die betheiligten Schriftsteller und Künstler wollten der katholischen Kirche und dem Papstthum an der

Wende des Jahrhunderts ein Monument errichten, „ein Monument, das vor anderen Denkmälern in Stein und Erz den Vorzug hat, daß es unverfal wie die katholische Weltkirche selbst, an keinen bestimmten Standort, an kein Land, an keine Station gebunden ist, sondern an jeder Stätte, wo Katholiken leben, den Ruhm, den Glanz und die Ehre der heiligen Kirche und ihrer hierarchischen Ordnung verkünden und verbreiten wird“. Diese Absicht scheint in vorzüglicher Weise zu gelingen. Der erste Band „Rom“ ist wenigstens in einer Gebiegenheit und in einem Glanze der Ausstattung erschienen, wie sie in Wirklichkeit kaum einem derartigen Werke seither zu Theil geworden sind. Diefem ersten Bande sollen nun zwei weitere folgen, von denen der zweite das heutige Leben des Klerus und die Verhältnisse der Kirche in jenen Ländern behandeln wird, in deren Sprache die betreffende Ausgabe erscheint, während der dritte Theil in gedrängter Darstellung den ganzen europäischen, asiatischen, afrikanischen, amerikanischen und australischen Klerus vor Augen führen soll.

Von dem zweiten Bande „Die katholische Kirche in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, der Schweiz und Luxemburg“ liegen uns bereits die zwei ersten Hefte vor, welche gleich Vortreffliches in Druck, Papier und Illustration bieten, wie der erste Band geboten hat. Es soll auch dieser Band einen Gesamtumfang von 720 Seiten erhalten und mit 60 Tafelbildern und gegen 800 Abbildungen im Text geschmückt werden; außerdem ist dem ersten Hefte eine geographische Karte in Buntdruck beigegeben, welche die Verbreitung der Katholiken in den zur Behandlung kommenden Ländern klarlegt. Die Ausgabe erfolgt in 30 Lieferungen von je 1 M. und enthält jede Lieferung 24 Seiten und zwei farbige Tafelbilder. Gleich dem ersten soll auch dieser zweite Band ein in sich vollständig abgeschlossenes Ganze bilden und verpflichtet die Subskription nur zur Abnahme dieses Bandes. Das erste Heft behandelt nach einer Einleitung im allgemeinen Theil zuerst die kirchliche Einteilung der ganzen katholischen Welt und gibt dann im Zusammenhang damit die Einwohnerzahl der ganzen Welt und der einzelnen Erdtheile und Länder und dann die Einwohnerzahl der Katholiken. Dann kommt eine Uebersicht über die Leitung und Regierung der katholischen Kirche sowie die grundsätzlichen kirchlichen Anschauungen und Vorschriften über die Erziehung des Klerus und der Laien. Als Tafelbilder finden wir den Deckel eines Evangelariums aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, der in der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses aufbewahrt wird, und die seine Photographie des Kardinals Philippus Krementz, Erzbischof von Köln. Das zweite Heft behandelt zuerst Deutschland und gibt an erster Stelle eine statistische Uebersichtstabelle, welche die Vertheilung der Katholiken Deutschlands, das soziale Wirken der katholischen Kirche in Deutschland, die katholischen Studentenkorporationen, sowie die Orden und religiösen Genossenschaften in Deutschland zur Anschauung bringt. Der dritte Abschnitt entwickelt die kirchlichen, insbesondere die kirchen-

politischen Verhältnisse Deutschlands und zwar die in Preußen, Bayern, Württemberg, Baden und den übrigen Bundesstaaten. In der alphabetischen Reihenfolge der deutschen Kirchenprovinzen steht an der Spitze die Kirchenprovinz und Erzbischofssee Bamberg. Ihr Ursprung und ihre Geschichte wird zuerst erzählt, dann folgt Beschreibung und endlich die Darstellung der jetzigen kirchlichen Verhältnisse der Erzbischofssee. Als Tafelbilder finden wir in diesem Hefte die großen Porträts der beiden Erzbischofsse von Prag (Kardinal Schönborn) und Bamberg (Dr. Schort) und die Sixtinische Madonna von Raphael und verschiedene historische oder künstlerisch werthvolle Bilder im Texte. Es scheint nach allem, daß auch dieser zweite Band ein Prachtwerk werde gleich dem ersten! Dezel.

Ludwig Rosenthals Katalog. Katalog 100 von Ludwig Rosenthals Antiquariat in München, Hildegardstr. 16. Mit 126 Illustrationen und Facsimiles N. 6.

Dieser reich illustrierte und schön ausgestattete Katalog enthält über 2000 Nummern seltener und kostbarer Werke aus allen Fächern: Manuskripte, Incunabeln, Holz- und Metallschnittwerke, Liturgie, Ornamentik u. s. w. Nur wenige, äußerst kostbare und hochinteressante Nummern seien hier genannt, z. B. Nr. 295 a Breviarium ord. S. Francisci, wohl das älteste Manuskript eines Franziskaner Breviers. In demselben ist wohl noch die Kanonisation des hl. Dominikus (1234), aber nicht mehr die der hl. Klara (1253) angegeben, und es stammt deshalb dieses sehr kostbare und schöne Manuskript aus dieser Zwischenzeit (Preis 5000 M.). Die Nummern 820 und 821 enthalten Horae Beatae Mariae Virginis, äußerst kostbare, niederländische Manuskripte auf weißem Velinpapier aus dem 15. Jahrhundert; ersteres (8000 M.) enthält 16 reizende Miniaturen, wovon der Katalog vier gibt, letzteres (4000 M.) hat 9 größere und 18 kleinere Miniaturen, von deren ersteren der Katalog die wunderschöne Kreuzigung kopirt enthält. Interessant ist auch die „Sammlung von Schiffahrten in verschiedene fremde Länder, durch L. Pulsius und andere aus dem Holländischen ins Deutsche übersetzt. I.—XXIII. Theil. Frankf., Oppenheim und Hanau 1605—32“. (Nr. 848 — 5000 M.) Ein so vollständiges Exemplar dieser merkwürdigen Reisebeschreibungen in so guter Erhaltung gehört zu den allergrößten Seltenheiten. Wichtig für die Kunstgeschichte ist ein „Skizzenbuch aus dem Atelier M. Wohlgemuths. 15. Jahrhundert. Manuskript auf Papier mit 108 höchst merkwürdig kolorirten Zeichnungen auf 79 Blatt“ (Nr. 1796 — 8000 M.). „Außerordentlich interessanter Band, dessen Darstellungen ganz sichtlich von der Hand drei verschiedener Künstler herrühren. Einige der Bilder, welche im „Schatzbehälter“ fast in derselben Ausführung wiederkehren, haben uns auf die Vermuthung geführt, daß diese Zeichnungen, wenigstens ein Theil derselben, von dem Illustrator dieses berühmten

Werkes, dem Nürnberger Maler M. Wohlgemuth herrühren dürften und die übrigen vielleicht unter seiner Anleitung von Schülern in seinem Atelier, auch von Dürer, ausgeführt sein können.“ Als die theuerste Nummer mit 18000 M. ist die Epistola Christophori Colom (Columbus), datirt „Vlisbone pridie idus Martii“ und unterzeichnet „Christophorus Colom Oceane classis Prefectus“ aufgeführt (Nr. 1879). Dezel.

Beicht-, Firm- und Kommunion-Andenten, Heiligenbilder. Verlagsanstalt Benziger u. Co., A.-G., Einsiedeln, Waldshut, Köln a. Rh.

Es ist eine allgemein verbreitete Sitte und ein schöner Brauch, zur Erinnerung an die erste heilige Kommunion Andenten auszuteilen, die gewöhnlich in Bildern bestehen. Nun läßt sich nicht leugnen, daß hier förmliche Kunstfabriken entstanden, die den Markt oft mit großem Schunde, mit häßlicher, sentimentaler Waare oder mit noch ungeeigneterem förmlich überfluteten. Damit solche Bilder ihrem erhabenen Zwecke entsprechen, sollen sie einmal ein größeres Format haben, als die gewöhnlichen Heiligenbilder, dann sollen sie immer erbaulich und würdig sein, sollen Darstellungen enthalten, die auf das allerheiligste Sakrament Bezug haben und soll dieser Inhalt so gegeben sein, daß die Erstkommunikanten das Bild vor allem auch verstehen. Die Neuzeit sucht denn auch diesen Erfordernissen nachzukommen: alle hervorragenden kirchlichen Kunstinstitute haben sich, schon im eigenen Interesse, mit der Produktion geeigneterer Erstkommunionandennten befaßt und es ist eine sehr reiche Auswahl vorhanden. Eine solche Auswahl von Bildern, die allen billigen Anforderungen entsprechen und vielfach ganz hervorragendes zeigen, liegt uns von der Benziger'schen Kunstanstalt vor. Schon die kleineren Darstellungen, zum Theil in Form von Altären, verbinden Geschmack mit Würde und Farbenvpracht; dazu kommen aber größere Blätter, eigentliche Kommunionandennten, die sich zur Höhe von förmlichen Kunstwerken erheben. Namentlich ist es ein Kreuzigungsbild im sogenannten Katakombenstil, das künstlerisch werthvoll genannt werden muß sowohl in Hinsicht seiner Anordnung als Ausführung und Technik. Das Original stammt von dem Künstler Fritz Kunz, der sich in religiöser Kunst bereits einen Namen gemacht. Es sind im ganzen sechs für sich abgeschlossene Gruppen, stilistisch ernst und groß gehalten, durch eine in Gold, Tiefroth und Schwarz ausgezeichnet wirkende Umrahmung aufs gelungenste zu einem Gesamtbilde von großer Schönheit vereinigt. Die Komposition ist vom kirchlichen Geiste beherrscht, ist frei und leicht von sicherer Künstlerhand entworfen und von großer Wirkung. Ein solches Bild ist auch werth, daß man es in Rahmen legt und in der Familie aufbewahrt. A.

Hiezu eine Kunzbeilage:

Grabdenkmal des Berndt v. d. Schlenburg in der St. Katharinenkirche zu Brandenburg a. d. Havel.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 5.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einlieferung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1899.

## Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von  
Konrad Kummel.

(Fortsetzung.)

### III. Die Kunst des Treibens

ist die zweite Art der Metallbearbeitung auf dem Wege des Hämmerns und also eine Abart oder Tochter der Schmiedekunst. Sie unterscheidet sich von der letzteren einmal dadurch, daß das Material der Treibkunst ausschließlich Blech ist, dünner oder dicker, während der Schmied es mit Stäben und massiveren Stücken zu thun hat; ferner bearbeitet der Treibkünstler sein Material in kaltem Zustande, der Schmied aber im Feuer; weiterhin ist vorzüglich die Kleinkunst das Feld der Treibarbeiten, während die Schmiedekunst sich mit mehr monumentalen und architektonischen Arbeiten abgiebt; endlich ist das Material des Schmiedes fast ausschließlich Eisen, während das des Treibkünstlers Messing-, Kupfer-, Zink-, Silber- und Goldblech ist — also vorwiegend edles Metall. Die Treibkunst besteht darin, aus größeren oder kleineren Stücken solchen Bleches auf Grund ihrer Geschmeidigkeit und Dehnbarkeit mittelst fortgesetzten Hämmerns Reliefs, halb oder ganz runde Gegenstände zu gestalten. Es ist nicht ein bloßes Biegen des Bleches, noch ein bloßes Dehnen desselben, sondern ein Verdünnen durch das Hämmern und zugleich ein Ausbauchen zum vielgestaltigen Relief. Die einfachste und größte Art der Treibkunst übt der Kupferschmied, indem er das Stück Kupferblech zu einer Mulde, Schüssel, zu einem Kessel umhämmert. Die feinere Art sind die aus einem einzigen Stück Silber- u. c. Blech hergestellten Kelchkuppen, die Füße von Kelchen, Monstranzen; Leuchter, Teller

u. s. w., die vielfach doppelt getrieben sind, indem zuerst die einfache Grundgestalt derselben aus dem Stück Blech gehämmert und dann erst noch aus dieser selbst die ornamentalen und figurlichen Reliefs weiter herausgetrieben werden. Natürlich ist jedes Auslöthen von Figuren dabei ausgeschlossen: alles muß ohne jede andere Hilfe einzig und allein aus demselben gegebenen Stück Blech herausgetrieben werden, ohne daß das Blech durchlöchert wird. Selbstverständlich wird hierbei die Zähigkeit, Geschmeidigkeit und weiche, elastische Dehnbarkeit des betr. Metalls auf die stärkste Probe gestellt, denn je erhabener die Figuren hervortreten sollen und je zahlreicher sie sind, um so mehr muß das betr. Blech verdünnt und gedehnt werden. Damit es bei dieser Prozedur nicht reißt, wird es von Zeit zu Zeit wieder ins Feuer gebracht und „ausgeglüht“, wodurch es elastischer und geschmeidiger wird. Nach dem Erkalten wird dann das Treiben fortgesetzt. In ihrer höchsten Vollendung schafft die Treibkunst Werke, bei welchen aus einer Silberblechtafel, -Nahme oder -Schaale u. dgl. vollständig freie Figuren und Figuren, Köpfe, Halbfiguren mit freistehenden Händen und Armen, mit faltigem Gewande, mit in die Luft herausragendem Fuße u. s. w. hervorgehen — und keine dieser Figuren ist aufgelöthet, sondern alles das ist aus dem ursprünglichen Einen, glatten Stück Blech durch die Kunst des Hammers herausgebildet. Zu den kühnsten Werken der Treibarbeit gehört eine Silberschaale, aus deren Grund ein in den Wellen schwimmender Hirsch mit dem Kopfe, sammt Geweih und Vorderfüßen frei herausragt, — das Geweih des Hirsches mit den Zacken ist meisterhaft gearbeitet — und all' das

hat die Hand des Künstlers aus einer flachen Silberblechplatte in unendlich mühevoller jahrelanger Arbeit herausgehämmert!

Mit dieser Charakteristik der Treibarbeit ist gegeben, daß dieselbe im wahren Sinne eine Kunst ist und künstlerisches Auge, künstlerische Hand in eminentem Maße braucht. Die wirklichen Meister dieser Kunst werden denn auch den größten Meistern der übrigen Kunstzweige ebenbürtig an die Seite gestellt und ihre Werke darnach gewerthet. Den berühmten Jamniger'schen Tafelaufsatz z. B. oder ein Werk von Cellini kann nur ein Rothschild bezahlen, nicht wegen des Material-, sondern wegen des Kunstwertes.

Wie gestaltet sich nun die Technik des Treibens im allgemeinen? Zuerst wird das betreffende Stück Kupfer- oder Silberblech über einen festen Kern, der die Gestalt im allgemeinen hat, die das Werk bekommen soll, durch langsame und vorsichtige Hämmern (mit Holzhämmern) geschlagen, bis es demselben sich angepaßt hat, oder es gibt der Künstler ihm diese Gestalt aus freier Hand ohne den festen Kern. Dann werden die einzelnen Reliefs gleichfalls durch Hämmern herausgetrieben. Damit aber ein fester Untergrund da ist, füllt oder umgibt man die betreffende Form mit Pech, welches einerseits die nöthige Konsistenz hat, andererseits nachgibt, wenn die Reliefs in dasselbe hineingetrieben werden. Ist so die ganze Form von der Innenseite des Bleches her nach außen herausgetrieben worden, so wird auch die Außenseite noch bearbeitet zur letzten Vollendung mit den feinsten Punzen (Stahlstäbchen), und schließlich können noch Gravirungen und andere Verzierungen folgen. Man sieht, daß die Arbeit des Künstlers hier alles ausmacht; er hat nur die verschiedenen Hämmer und Punzen und das Blech, sonst gar kein Hilfsmittel.

Die Treibkunst ist deshalb aber auch die *E d e l s m i e d e k u n s t*; sie ist der Mittelpunkt der Edelmetallararbeit der Goldschmiede; die eigentliche Gefäßbildkunst für Edelmetall. Naturgemäß schafft sie fast ausschließlich plastische Halbfiguren; ihre Aufgabe ist die *R e l i e f k u n s t* auf dem Gebiete der Metallarbeiten. Uebrigens hat die Treibkunst des Mittelalters und Renaissance auch kleinere und größere

Vollfiguren hergestellt; aber das war nur dadurch möglich, daß sie zunächst je eine Hälfte der Figur (Vorderseite) und dann die andere (Rückseite) aus dem Metall trieb und dann die beiden Hälften zusammenlöthete.

Nun einiges Geschichtliche. Die *Treibkunst* ist gleich ihrer Schwester, der Schmiedekunst, uralt. Mit dem Entstehen der Bleche wurde auch sie ins Dasein gerufen. Allerdings war sie im Anfang noch schlichter und handwerksmäßiger und wuchs erst allmählig zur Kunst heran. Auf die ersten Arten der Treibkunst weist uns die hl. Schrift in ihren Berichten im zweiten und dritten Buch Moses hin, wo von mit Goldblech umkleideten Pfeilern, von Goldblechüberzügen verschiedener Art u. s. w. die Rede ist. Auch an der Bundeslade war zweifelsohne Treibarbeit vertreten, wie die Goldbecken und die mehr als 5000 verschiedenen Geräthe aus kostbarem Metall im Tempel zu Jerusalem durch die Kunst des Hammers hergestellt waren. Ebenso war diese Kunst bei allen alten Kulturvölkern bekannt; das beweisen die Schliemann'schen Ausgrabungen in Troja, das beweisen die Uebersieferungen in der griechischen Geschichte über die Meister Kalamis, Polyklet, Myrmekides, Kallikrates und den Silberschmied Mentor (256), der für zwei getriebene Becher die Riesensumme von 10 000 M. nach unserm Geld erhielt. In Miniaturen arbeitete Pytheas, der noch theurer bezahlt wurde.

Aus den ältesten Zeiten stammen die in Birz-Nimrud ausgegrabenen Metallarbeiten der Treibkunst: Kupferkessel und andere Gegenstände mit getriebenen Ornamenten. Eine altassyrische Schüssel zeigt Wild und Kindevieh in getriebener Arbeit. Die griechische Plastik erhob die Treibkunst zur höchsten Blüthe. Aus dem dritten Jahrhundert v. Chr. stammt ihr schönstes Werk, der bei Siris gefundene Panzer mit einem Hochrelief, Amazonenkampf, in getriebener Arbeit. Das Metall ist theilweise so dünn geworden, wie Schreibpapier! In Rom gab es zur Kaiserzeit eine eigene Kunst der Kupferschmiede, deren Hauptzeugnisse Waaren in getriebener Kunst waren. Capua war wegen seiner

Treibkunst und seines Reichthums an solchen Werken berühmt; ganze Statuen wurden getrieben. Arbeiten dieser Art aus der römischen Zeit in edlem Metalle hat man gefunden in Pompeji und einer Reihe anderer Orte in Italien, zu Vernay in Frankreich und besonders bei Hildesheim anno 1867. Dort wurden ca. 60 aus Silber von Hand getriebene Gefäße — ein ganzes Tafelservice einschließlich großer Milchkeßel — aus dem Augustinischen Zeitalter ausgegraben; die ganze Sammlung ist jetzt in Berlin; es sind Werke der herrlichsten und vollendetsten Treibkunst.

Die urchristliche Zeit nahm natürlich für die nötigen Kirchengefäße die Treibkunst aus dem Heidenthum herüber. Kaiser Konstantin ließ eine Tauf-Piscina aus 3000 Pfund Silber treiben, beschenkte die von ihm gebauten und andere Kirchen mit Kelchen, Patenen, Lampen u. s. w., alles von edlem Metalle, sehr oft in Gold getrieben. Papst Symachus' Silberleuchter für das Grab des hl. Petrus waren weltberühmt. Im Merovingischen Hofe in Frankreich arbeitete in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts der Goldschmied Abbo, der Lehrer des hl. Eligius (geb. 588), des Patrons der Goldschmiede zu Limoges.

Die meisten dieser frühchristlichen Erzeugnisse, wie noch vielfach die der romanischen Zeit, standen unter dem Einfluß der byzantinischen Treibkunst. Gegenüber der klassischen Kunst, welche das freie Hochrelief gepflegt hatte, kehrte der orientalische, halb barbarische Sinn zum Prangen mit dem theuersten Material, mit Gold, zurück; es wurden Altarmensen und Aufsätze, Wände und Säulen einfach mit Goldblech überkleidet, welches zunächst durch Farbe und Werth imponierte. Die Verzierungen waren nicht mehr hoch, sondern arabeskenartig und flach gehalten, allerdings mit außerordentlichem Fleiße und großer Feinheit des Details; aber der ganze Charakter der Blechtafeln blieb. Nicht mit Unrecht wird diese Richtung der „Blechstil“ genannt. Derselbe kam von Byzanz nach Europa, zunächst über Venedig und Ravenna nach Oberitalien; von da verbreitete er sich allmählig weiter. Zur Zeit der Longobarden war dieser Stil der herrschende. Be-

rühmte Erzeugnisse dieser Art von Treibkunst sind vor allem die großen Goldretabelwerke auf den Altären von St. Ambrogio in Mailand, vom St. Markusdom und anderen Kirchen in Venedig, ferner der Evangelieneinband und andere Geschenke der berühmten Königin Theodolinde im Domschatz von Monza, und im Dom zu Gran das Heilig-Kreuz-Reliquarium, eine Goldtafel von wundervoll feiner Treibarbeit in nur wenig-erhabenen orientalischen Arabesken und Figuren u. a. In der Hagia Sophia zu Byzanz muß ein fabelhafter Reichthum an getriebenen Arbeiten aus Gold- und Silberblech vorhanden gewesen sein; es wird von 42 000 verschiedenen Geräthen und Stücken aus edlem Metall berichtet; waren ja sogar die Kapitäle der Säulen und Pfeiler mit getriebenem Silberblech überzogen. Verschiedene politische Stürme, besonders die Einnahme Konstantinopels durch die Latiner anno 1204, haben damit aufgeräumt. Fast ähnlicher Reichthum sammelte sich in Rom im Lateran und St. Peter, und namentlich auch in Monte Cassino.

In Deutschland stand unter den sächsischen Kaisern die Treibkunst in höchster Blüthe. Bernward von Hildesheim war ein Künstler im Treiben wie im Gießen; ihm kam Meinwerk von Paderborn nahe; aus seiner Zeit (1009 bis 1036) stammt Paderborns schönster und kostbarster Schatz, der Reifaltar, ein Tafelwerk prachtvollster Arbeit. Es erstanden jetzt die roman. Reliquien-schreine, die anfangs noch wenig architektonischen Schmuck zeigten und noch den Charakter der „Blechkunst“ an sich tragen mit ihren Vorzügen und Schatten-seiten. Das reichste Werk des 10. Jahrhunderts dieser Art war der unter Egbert von Trier geschmiedete und getriebene Reliquien-schrein des hl. Andreas. In Aachen befand sich ein ganzer Ambo in Silber getrieben. Das Herrlichste aller Altar-Tafelwerke dieser ganzen vorgothischen Zeit aber ist die weltberühmte „Goldene Tafel von Basel“, gestiftet vom Kaiser Heinrich und seiner Gemahlin, jetzt im Hotel Cluny in Paris, mit fünf großen, in Relief getriebenen Figuren in Feldern, die architektonischen Flächen reich mit Arabesken verziert. Eine Menge ähnlicher Altartafeln, die man wohl bei besonderen

Feierlichkeiten aufstellte, ist später wegen des Materialwerthes geraubt und eingeschmolzen worden, so z. B. die Werke des Domes zu Merseburg, zu Petershausen bei Konstanz u. s. w. Aus der späteren romanischen Zeit stammen der Schrein des heiligen Godehard zu Hilbesheim, der alle anderen Werke übertreffende Kölner Domschrein aus getriebenem Gold und Silber (Sarg der heiligen Dreikönige) und der Schrein Karls des Großen in Aachen.

(Fortsetzung folgt.)

## Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von W. Deget.

(Fortsetzung.)

Den Schlussstein der Restauration bilden die zwei gemalten Fenster des Chores, die wieder als Kunstwerk im eigentlichen Sinne des Wortes bezeichnet werden müssen. Sie stammen aus der Glasmalereianstalt von Gnant in München und bringen je zwei Scenen aus dem Leben des hl. Gallus und des hl. Magmus zur Darstellung. Es hat uns gefreut, als der Pfarrer Herr Dr. Wöhrer auf unsern Vorschlag, für die Fenster Scenen aus der Legende zu wählen, eingieng; ist hier ja für die christliche Kunst eine unerschöpfliche Quelle gegeben, die besonders auch für die Glasmalerei ausgenützt werden sollte, da wir in den Fensterdarstellungen immer lieber historisch-legendarische Scenen als christologische Kompositionen sehen, die mehr in der Altarbildnerei ihren rechten Platz haben. Freilich gehören dazu Meister, die solche historisch-legendarische Vorgänge zu komponiren im Stande sind. Unsere Skizzen sind nun aber Originalkompositionen von dem Münchener Künstler Seb. Brunner, die ebenso einfach als klar die Handlung wiedergeben und die allein schon, abgesehen von den herrlich gezeichneten Kartons, die uns vorlagen, das bedeutende Kompositionstalent des Künstlers zeigen. Aus dem Leben des hl. Gallus hat das Fenster auf der Epistelseite oben die Darstellung, wie der Heilige mit seinem Begleiter Hildebold den Ort mit einem Kreuze bezeichnet, wo er kurz darauf die „Sankt Gallenzelle“ (cella S. Galli) baute. Er durchzog, wie die Legende erzählt, mit

Hildebold, dem Diakon Willimars, die hinter Arbon liegenden Gebirge, welche dieser als Jäger und Fischer gut kannte. Nachdem sie fast einen ganzen Tag vergebens herumgegangen, kamen sie endlich an das flüßchen Steinach (Petrosa), fingen darin Fische und der Diakon begann sie zu backen. Der hl. Gallus gieng seitwärts, um zu beten, blieb aber an einem Dornesträuch hängen und fiel zur Erde. Dies betrachtete er als einen Wink Gottes, hier seine künftige Wohnung aufzuschlagen; er machte daher aus zwei Hölzern ein Kreuz, steckte es in die Erde, hieng dann einige Reliquien daran und betete sofort um Segen für sein Unternehmen. Hierauf genossen sie gemeinsam das Mahl, legten sich dann neben einem Feuer zur Erde und schliefen. Als der hl. Gallus während der Nacht zum Gebete aufstand, sah er einen Bären herbeikommen, welcher die noch übrigen Reste der Mahlzeit verzehren wollte, der aber dann auf Befehl des Heiligen ganz willig Holz zum Feuer herbeitrug. Diese Erzählung, die dem Künstler unterbreitet wurde, ist nun in einfachster Weise gegeben: in einem dunklen Tannenwalde hat der hl. Gallus eben aus zwei Hölzern ein Kreuz errichtet und bindet die Reliquien daran fest, während sein Begleiter neben ihm ein Feuer angemacht hat und Fische darüber bratet; im Hintergrunde trägt aus dem Dickicht des Waldes ein zottiger Bär Holz herbei.

Von der Galluszelle aus arbeitete unser Heiliger mit seinen Gefährten vorzüglich an der Befehrung der Heiden, die noch in der Umgegend wohnten, und kann so mit Recht als der Apostel jener Gegend angesehen werden. Um diese Zeit lag Friedeburga, die Tochter des alemannischen Herzogs Gunzo, und Verlobte des australischen Königssohnes Siegebert, zu Ueberlingen krank darnieder und der hl. Gallus heilte sie durch sein Gebet. Diesen Vorgang zeigt uns das untere Medaillon dieses Fensters: Friedeburga liegt auf dem Krankenlager und wird von ihrer Mutter gehalten, während der mit seinem Begleiter erscheinene heilige Gottesmann, neben dem der Vater des Mädchens voll Bewunderung steht, den Abtsstab in der Linken, seine Rechte segnend über die Kranke ausstreckt.

Das gemalte Fenster der Evangelien-  
seite bringt zwei Vorgänge aus dem Leben  
des hl. Magnus, des Apostels des  
Allgäues, zur Darstellung. Der Heilige  
zog auf den Wunsch eines frommen  
Priesters, Tozzo, der das Grab des hl.  
Gallus besuchte, mit seinem Begleiter  
Theodor ins Allgäu. Unterwegs sprach  
sie, wie die Legende erzählt, ein Blinder  
um ein Almosen an; Magnus bestrich  
mit seinem Speichel des Blinden Augen  
und der Blinde sah, fiel dem Heiligen zu  
Füßen, dankte Gott und wollte sein  
Jünger werden. Sie hatten nach der  
Volks Sage ein Licht bei sich, das bei ein-  
brechender Nachtzeit sich selbst anzündete  
und fortbrannte, ohne daß die Kerze kleiner  
wurde, — ein schönes, sprechendes Bild  
der Ausbreitung des Christentums und  
dessen die Finsterniß erleuchtender, nie ab-  
nehmender Kraft. Auf dem Wege hatten  
sie mit Schlangen und Drachen zu kämp-  
fen, die der hl. Magnus vertrieb, indem  
er die Gegend mit seinem Stabe im  
Namen Jesu segnete. Diesen Vorgang  
bringt nun das obere Medaillon dieses  
Fensters zur Darstellung: wir sehen am  
Saume eines Waldes in hügeliger Gegend,  
wie sie das Allgäu zeigt, einen blinden  
Mann mit aufgehobenen Händen vor dem  
Heiligen knien, der mit der Rechten seinen  
Abtstab erhebt und mit der Linken die  
Augen des Blinden bestreicht. Daneben  
steht der Bruder Theodor und hält die  
brennende Kerze, während man im Hinter-  
grunde die verschuchten Schlangen und  
Drachen dem Walde zu kriechen sieht.

Das untere Bild zeigt den Tod des  
Heiligen. Nach der Legende stand, als  
der hl. Magnus am Sterben lag, Tozzo,  
der unterdessen Bischof von Augsburg ge-  
worden sein soll, an seinem Lager. Er  
verschied am 6. September, der eben auf  
einen Sonntag fiel, im Alter von 74  
Jahren, wahrscheinlich im Jahre 655.  
Bald darauf habe man die Stimme ge-  
hört: „Kommt, Magnus, empfangt die  
Krone, welche der Herr dir zubereitet  
hat.“ Wir sehen auf unserem Medaillon  
den Heiligen auf seinem Lager halb er-  
hoben und das Sterbekreuz in der Rechten  
haltend. Auf der rechten Seite des Sterbe-  
lagers steht der Bischof Tozzo und betet  
mit aufgehobenen Händen, auf der linken

Seite steht der Begleiter des Heiligen,  
seinen Stab haltend, während man über  
dem Haupte des Sterbenden eine Krone  
schweben sieht, die von einem Strahlen-  
kranz umgeben ist.

Entsprechend den schönen Skizzen und  
Kartons, die für die Fenster gefertigt  
wurden, ist auch die Uebertragung der-  
selben auf Glas eine meisterhafte, eben-  
falls wahrhaft künstlerische. Die Farben-  
gebung ist eine brillante, harmonisch gut  
gestimmte und äußerst wohlthuende. Nur  
Gläser mit herrlichem Farbentone sind  
angewendet worden. Diese neuen Glas-  
gemälde, die Glasmaler Gnant in die  
Pfarrkirche nach Hof's geliefert, rechnen  
wir sowohl wegen ihren originellen Ent-  
würfen als ihren herrlichen, glasmalerisch-  
technischen Ausführungen zu den schönsten  
des Allgäues. Sie können bei ihrer soli-  
den Ausführung und ihrem vorzüglichen  
Material Jahrhunderte lang eine Zierde  
der Kirche und eine Freude und Erbauung  
für die Gemeinde sein.

(Fortsetzung folgt.)

## Die romanische Martinskapelle

oder Die Schentenskapelle in Comburg.

Von F. K. Mayer, Zuchthauspfarrer  
in Ludwigsburg.

Die Schentenskapelle, im Süden der Stifts-  
kirche in Comburg gelegen, birgt in sich Grab-  
steine, angefangen von den ältesten Deutsch-  
lands, durch alle Style der Jahrhunderte, vom  
12. bis ausgangs des 17. Jahrhunderts, von  
den einfachsten, auf denen die Wappenschilder nur  
eingerigt sind, bis zu den vollendetsten in schönen,  
ganzen Rundfiguren, mit einfachen kurzen In-  
schriften in Minuskeln bis zu prächtig ausge-  
bildeten Majuskeln der Gothik.

So zeigen die Epitaphien und Grabsteine den  
Entwicklungsgang, die Art, wie man das An-  
denken der Verstorbenen durch die Jahrhunderte  
ehrte, mit der Kunst vorwärts und rückwärts  
schreitend, den Entwicklungsgang, den die Skulptur  
und die Schrift in Stein nahm und es treten  
uns zugleich aus ihnen die Männer entgegen,  
welche für Comburg und Umgebung von Be-  
deutung waren. Daher wird es sich der Mühe  
lohnend, dieselben aus genauer Beschreibung kennen  
zu lernen. Bis jetzt haben nur wenige von ihnen  
eine eingehende Schilderung erfahren in der Zeit-  
schrift für Württ. Franken (1849 S. 103; 1858  
S. 443 ff.; 1861 S. 468; 1862 S. 97; 1865  
S. 99; 1872 S. 239); in Schönhuth: die Burgen,  
 Klöster, Kirchen und Kapellen Württembergs; eine  
kurze Beschreibung enthält: Müller, Schloß Com-  
burg 1894. Ehe wir die einzelnen Grabdenkmale

durchgehen, wollen wir wenigstens über den Namen und Zweck dieser Kapelle reden.

In den Jahren 1861 und 1862 nemlich wurde eine Kontroverse darüber in der Zeitschrift für Württ. Franken geführt, ob diese Kapelle wirklich eine Grabkapelle für die Schenken gewesen sei, oder ob die Grabsteine nur hierher verlegt worden seien, ob sie früher zu Klosterzeiten 1079—1488 das Refektorium (Mevendal), wie aus dem romanischen Lesepult geschlossen werden wollte, enthalten habe, ob sie überhaupt eine Kapelle gewesen sei. Gegen die Annahme einer Kapelle wurde eingewendet, es sei kein Altar in diesem Raum und auch kein Platz für einen solchen, wo er hätte errichtet sein können, vorhanden. Diese Kontroverse dürfte nun entschieden sein dahin, daß dieser Raum (zur Burgzeit vielleicht der Speisesaal) zur Klosterzeit der Kapitelsaal war, der zur Versammlung des Konvents diente und wie auch in andern Klöstern zur ehrenvollsten Begräbnisstätte verwendet wurde. Denn nach dem Präsenzbuch Comburgs ist es sicher, daß die Schenken von Limburg und später Chorherren und Chorvikare hier begraben wurden. Sodann bezeugen es die Grabsteine selber, die neben den errichteten Denkmälern über dem Grabe angebracht waren, so von Schenk Georg I. und seiner Gattin und sein Denkmal zur rechten Hand, wie der Grabstein bezeugt, errichtet. So war dieser Raum Begräbnisstätte für die Schenken, daher der Name: *Schenkenkapelle* und Kapitelsaal für den Konvent zur Klosterzeit und auch noch zur Chorherrenstiftszeit (nach 1488) bis zum Jahr 1567, in welchem Jahr Defan und nachheriger Probst Erasmus Neustetter, genannt Stürmer, einen neuen Kapitelsaal im Adelsmannsbau erstellen ließ. 1437 nennen die vier Erbschenken von Limburg Karl, Wilhelm, Erasmus und Johannes die Schenkenkapelle in einem Versuch an das Kloster Comburg die „Kapellen den Ort, wo ihre Voreltern zu ruhen sich gestiftet“. (Jilial-Archiv.) Im Jahr 1689 wurde an der Ostwand der Martinsaltar von dem Würzburger Weihbischof Stephan Weinberger konsekriert, zugleich mit der Kirche zu den vierzehn Nothelfern auf dem Einkorn und ihren drei Altären — von dieser Kirche, die am 6. Mai 1814 infolge Blitzschlages ausbrannte, stehen noch die Mauern bis zum Dach — und den drei Altären in der Josephskapelle und einiger in der Stiftskirche am 24., 25. und 26. August. (Cfr. Dr. Reiningner, die Weihbischöfe von Würzburg im Archiv des histor. Vereins für Aschaffenburg und Unterfranken 1865.) Daher kommt der Name *Martinskapelle*. Dieser Martinsaltar ist das Eltershoferdenkmal, welches als Peter- und Paulsaltar 1560 von Weihbischof Johann Melchior von Würzburg auf der Evangelienseite des Chors (am Nordthurm) konsekriert worden war, 1689 in die Martinskapelle versetzt und 1840 wieder an seinem frühern Platz aufgestellt wurde. Zu diesem Martinsaltar in dieser Kapelle waren verschiedene Seelenmessen mit Vigilien gestiftet und auf ihn zu lesen bestimmt worden, so von Stiftsvikar Gerhard Wader, von Lippstadt in Westphalen, Chronist von Comburg († 1675 am 14. März). Auch die Anniversarien für die

Schenken wurden hier bei ihrer Grabstätte abgehalten, so für „Albrecht, Herr zu Limburg, des heil. Rom. Reichs Erbschenck und Semperfreg“ † 1374; für „Schenck Conradt, Herr zu Limburg“ † 1376; für „Herrn Conradt von Kinderbach“ † 1446; für Walther von Künzelsau mit „einem Placeto des abends zuvor (= Vesper für Verstorbene) und des andern Morgens mit einer gesungenen Vigil und seelmess in S. Martinikapellen, allwo Er neben S. v. Kinderbach begraben ligt.“ Dabei schrieb die Präsenzordnung, renoviert von Joh. Phil. Heinrich, Archr. von und zu Erthal, Defan (v. 1736—71) vor, „sofern desjenigen grab oder Sepultur, zu dessen heelen Hepl ein Jahrtag gestiftet ist, hier ist, soll der Chorus über besagtes grab nach der Vesper de die dicto Benedicamus mit dem R. Libera me Omne etc. gehen, allda die Vesperae defuncti das Jahr durch ordinari officio Semidupl; Sequenti die post Tertium ein Nocturn cum laudibus, darauf das heelAmbt immediate . . . gesungen werden“. Der Bischof Johann Philipp von Würzburg gestattete: pro aeris Intemperie sanitati saepe incommoda: in ipsa ecclesia recitare Vesperas (am 19. Novbr. 1707).

Da also in der Schenkenkapelle Gottesdienste gehalten, Vespren auf den Gräbern der Verstorbenen gesungen wurden, so ist es nicht zu verwundern, wenn viele Steine derart ausgetreten sind, daß Inschriften und Wappen kaum mehr zu entziffern sind und schon zu Wader's Zeit waren.

Gehen wir nun daran, die Schenkenkapelle mit ihren einzelnen Denkmälern und Alterthümern zu schildern. Dieselbe besteht aus 2 Theilen: a) die Vorhalle — Ante sacellum pincernarum, — Vorhalle vor der Schenkenkapelle und b) die eigentliche Schenken- oder Martinskapelle. Beide sind durch romanische Arkaden auf 7 schönen romanischen Zwergsäulchen mit Würfelkapitälern und attischer Basis ohne Eckblatt von einander geschieden.

#### a) Die Vorhalle

ist etwas über 11 m lang und fast 4 m breit und 3 m hoch. Eine flache Holzdecke aus späterer Zeit zieht sich über diesem Raume hin, der nach Süden durch ein romanisches Fensterchen erhellt wird. Nahe an der Kirche steht eine romanische Säule mit attischer Basis und Eckblatt und Würfelkapital, darüber Schachbrettverzierung an der Schräge der Deckplatte, ebenso auch an dem Pfeiler in der Nähe in den Arkaden. Die Grabsteine, welche hier den Bodenbelag bildeten und von dem Kreuzgang und Kirchhof um die Kirche hieher verlegt worden waren, wurden im Sommer 1891 zum größten Theil an drei Wänden dieser Vorhalle aufgestellt, die wir der Reihe nach betrachten.

1. Der erste beim Eingang, der mit dem folgenden im Jahre 1869 auf Veranlassung des Fürsten Karl von Hohenlohe-Waldburg in eine zugemauerte Thüröffnung versetzt wurde, bedeckte vorher Knochen und Schutt, wahrscheinlich den Inhalt des Grabes vor der Uebertragung in diese Vorhalle. Der Stein (180 cm hoch und 60 cm breit) enthält ein Schiff mit einem Ruder eingegraben = das Wappen der Herren von Scheffau (Scheffach) oder Munkheim (beide OA. Hall); ihre Feste stand auf der östlichen Anhöhe von

Unterscheffach; sie kommen schon im elften und zwölften Jahrh. vor; vielleicht ist es der Grabstein des XV. Abtes Heinrich von Scheffach (1241—62 in Urkunden nachweisbar).

2. Der andere (ebenfalls 180 cm hoch, 75 cm breit) enthält als Wappen einen Leopardenkopf oder leopardierten Löwenkopf (= Löwenkopfeuse) mit einem Sparren. Die Inschrift darüber lautet: „V. K. NOVO. KVONRAD (VS) d. SVLCE“ = quinta die ante Kalendas Novembris obiit Cuonradus de Sulce. (Sulz bei Kirchberg an der Jagst.) Dieser Stein stammt wohl aus dem zwölften Jahrhundert und gehört mit seinem Vorgänger zu den ältesten des Landes. (Zeitschrift f. württ. Franken 1849.)

3. Daneben befindet sich ein Stein (v. 180 cm Höhe und 90 cm Breite) mit einem Kelch und einer Hostie darüber. Von der abgetretenen Inschrift (in latein. Majuskeln) ist noch folgendes zu lesen:

„Memor esto iudicii mei  
Hoc enim erit et tuum  
Mihi heri et tibi hodie.“

Der abgetretene Theil lautet nach Wader: Anno 1619 Calend. Decembr. obiit R. D. Michael Pfeffer, hujus eccles. colleg. vicarius senior et subcustos, cujus anima deo vivat. Amen.

4. Der nächste Stein (v. 195 cm Höhe und 87 cm Breite) ist der Grabstein der Werentrud von Künzelsau (Ortsadel). Die Umschrift (von 7,5 cm Höhe) am Rand des Steines (in goth. Majuskeln) lautet:

„Anno 1334 IV. Kal. Mai (O . obiit Werentrud de Künzelsawe lai(ca)“. In der Mitte des Steines sind zwei Wappenschilde übereinander; der obere mit der Ueberschrift: Kuntze-Isawe; der untere mit dem Worte: Eschenaw.

5. Der größte Stein an dieser Wand (von 225 cm Höhe und 92 cm Breite) ist dem Andenken des Ulrich von Enslingen (V. H. Hall) gewidmet. Die Randumschrift (in goth. Minuskeln) von 8 cm Buchstabenhöhe lautet: „Anno di MCCCXXIV do starb Ulrich von enslingen an sant bonifacius obet“ — 14. Mai 1424. Der Wappenschild darauf ist fast gänzlich abgetreten, hat einen Stechhelm mit zwei Hörnern als Kleinod und bandartige Helmbede.

6. Der folgende Stein ist etwas kleiner (von 199 cm Höhe und 65 cm Breite) trägt über einem erhabenen Kreuze zwei Schilde, die nicht mehr erkennbar sind. Von der Inschrift (in goth. Majuskeln) ist nur mehr zu entziffern: „Anno Domini.“

7. Der Grabstein der Adelheid von Hohenstein (bei Hohenstatt, Gemeinde Sulzdorf, V. H. Hall). Unter einem Ziergiebel mit Krebber hält ein Engel das Veronikabild (Schweiß-tuch des Herrn); darunter knien zwei Figuren im Gebet, unter beiden sind Wappenschilde mit Adler (=Hohenstein) und mit Schiff und Ruder (=Scheffau). Die Randumschrift (in gothischen Majuskeln von 6 cm Höhe) auf dem (205 cm hohen und 82 cm breiten) Steine läßt noch entziffern: „Anno domini MCCCXLVII. XIV Kal. Apr. Adelhaidis de Hohenstein“. — 19. März 1347. Der Chorvikar Wader († 1675) konnte

damals noch hinzulesen: eodem anno und sagt dann, die Inschrift sei difficulter zu lesen.

8. Der letzte Stein an dieser Westwand (187 cm hoch und 60 cm breit) hat ein Kreuz über dem Wappenschild mit Schiffchen und Ruder: Scheffau Unterscheffach, V. H. Hall. Ueber dem Wappen ist ein Helm mit zwei listenartigen Kleinoden, von der Seite ausgehend. Von der Umschrift (in goth. Minuskeln) ist nur zu erkennen: „Anno dni 1334 III. non. Febr. obiit“ — 3. Febr. 1334. Auch schon Wader konnte nicht weiter lesen.

9. An der Südwand neben dem romanischen Fensterchen ist der Grabstein der Demuth von Heineberg. Die knieende Figur einer Frau mit gefalteten Händen unter einem Kleeblattbogen ist auf dem Steine (von 205 cm Höhe u. 95 cm Breite) zu erkennen. Die Inschrift in gothischen Majuskeln lautet: „Anno Domini 1365 obiit“ in crastino Mathiae apostoli Demut de Heineberg layca.“ (Tag nach Matthias 25. Febr.) Die Heineberg (auch Heimbach) waren ein haller Patriziergeschlecht, eines Stammes mit den Hinderbach, Schleg. Von genannter Umschrift ist nur noch die Jahreszahl und das Wort Demut zu entziffern. Unter einer abgeschlagenen weiblichen Figur sind die Wappen der Heineberg und von Hinderbach.

10. Auf der andern Seite des Fensters befindet sich ein Stein, auf dem die knieende Figur einer Frau abgemeißelt ist. Die beiden Wappenschilde unter der Figur sind noch in den Nurrissen zu sehen. Die Umschrift ist nicht mehr lesbar.

11. Den letzten beiden gegenüber an der Nordwand dieser Vorhalle ist der Grabstein der Margaretha Adelmännin (von 162 cm Höhe und 95 cm Breite). Die Inschrift lautet (in lateinischen großen Buchstaben): Anno Domini MDCXCII (= 1692) Mart. obiit Maria Margaretha Adelmännin, Blas. Adelmännins quonda(m) cellarii Schönthalens(is) Heilbronn uxore (über dem Kreuzbalken auf der Mitte des Steines noch folgendes) actatis suae 69 Jahr. Ihr Gatte war demnach Schönthal'scher Kellermeister zu Heilbronn (nicht Kanzler, wie Müller S. 24 liest).

12. An die Kirchenmauer angelehnt ist noch der Grabstein des Chorvikars Hippelain mit folgender Inschrift: Admodum Reverend(us) ac doctissim(us) Dominus Kilianus Michael Hippeli(us), anno Dni 1737 Nordhemmi ante Rhodenas natus, 1760 choro hujatis Equest(ris) eccl(esiae) adscriptus, Psalmista egregius, Presbyter devotus, organista dexterrimus, die 22a Augusti anni 1780 panc Angelorum Refectus, illorum coro, ut speramus, associatus est, cujus ossa hic sepulta sunt.

R. J. Totenkopf von einer P. A. Schlange umwunden.

13. Auf dem Boden vor dem Grabstein Kro. 3 liegt der Stein des Nicolaus Praevartitsch, der als Soldat „unter dem Obristen Zgolan, mitten auf der prekerigen steigen geschossen“ (nach Schlachtenbrekingen bei Comburg) worden von einem Kroaten, vor seinem Ableben aber dem allmächtigen Gott zu Ehren und seiner armen Seel zum ewigen Trost und Wollfahrt „sein

pferd sambt dem fatterszeug und ein paar pistolen auf den Chor S. Nikolai verschafft" (Praefenzbuch). Das Pferd kaufte Canoniker Wolffgang) Balthassar von Seckendorff um 40 fl., wofür ein Jahrtag am 2. Juni mit Placebo, Vigil und Seelenmesse gehalten wurde. Die Inschrift seines Grabsteins lautet: „Anno Domini 1629 den 2. Juni ist Nicolaus Praevaratitsch, ein Cobat von einem Crobaten erschossen worden, dessen Seel Gott gnädig sei.“

14. Dabei ist das Bruchstück des Grabsteins der Hedwig v. Künzelsau. Sichtbar ist der untere Theil einer knieenden weiblichen Figur und (in goth. Majuskeln) die Worte: (Hed), wigis de Cuntzelsawe laica“. † 1333.

15. Vor den ältesten Grabsteinen (Nr. 1 und 2) ist ein anderes Bruchstück in den Boden eingepfattet; es stammt von dem Grabstein des 20. Abtes der Nikolauskirche in Comburg: Conrad von Anhausen 1273 (Gemeinde Sulzdorf, Oberamt Hall) und enthält noch (in goth. Majuskeln) das halbe Wort: nhausen in der Bildfläche des Steines.

16. Endlich der Grabstein des Chorvikars Kaiser mit folgender Inschrift: „Anno 1550 am Samsttag nach vincula Petri (— 1. Aug.) starb der würdig Herr Sebastian Kaiser, vicarius zu Chomberg, dessen Seel Gott gnab“; dieser Chorvikar war hier neben mehreren Chorvikaren in dieser Vorhalle beerdigt und hatte für sich wie andere einen Jahrtag gestiftet.

Von dieser Vorhalle führen vier Stufen durch die romanische Säulengallerie in die eigentliche

auf einem Drachen. Auf dem Haupte des Ritters ist der Helm, das Visier emporgeschlagen; auf der linken Schulter sitzt der Kiebelhelm mit den Hörnern und der Helmbüchse, mit einer Kette am Kettenpanzer befestigt. Die linke Hand ruht auf dem großen Schwert, die rechte am Dolch, der an einer Kette vom Hals aus hängt. Der Hüftel ist mit Mäthern und Bögeln verziert, in der Mitte mit einem Löwen an der Schnalle. Auf der linken Seite ist das Limburgerwappen, darunter sitzt ein niedliches aufschauendes Hündchen. Die Inschrift auf der Schräge des (205 cm hohen und 1 m breiten Steines) lautet (in schön ausgebildeten, gothischen Majuskeln): „Anno Dni 1374 Marci evangeliste o. Dnus Albertus miles pincerna de limpurg.“

3. Das Denkmal Conrad's II. Seine beiden Brüder (Nr. 1 und 2) starben kinderlos. Daher vermählte sich Conrad II. (1337 Pfarrer in Künster bei Gaildorf) mit Ita von Weinsberg; er starb 1376; sein Grabmal befindet sich an der Nordwand, östliche Ecke und zeigt eine ähnliche Rittergestalt wie Nr. 2, das Haupt auf ein Kissen gebettet, die Füße auf einem rechtschauenden Löwen, der den Rücken dem Beschauer zuwendet. Zur Linken befinden sich zwei Wappen derer von Limburg und Weinsberg (drei Schilde auf dem Schild). Die Inschrift des (235 cm hohen und 105 cm breiten) Steines auf der äußeren Schräge heißt (in schönen goth. Majuskeln): „Anno dni 1376 feria V paschae obiit generosus ds Conradus pincerna de limpurg“.

(Schluß folgt.)

#### b) Schenken- oder Martinuskapelle.

Sie nimmt einen oblongen Raum ein von etwa 11 m Länge, 9 1/2 m Breite und 3 1/4 m Höhe und ist mit einer hohen, flachen Holzdecke gedeckt, welche durch hölzerne Säulen (v. 1770) gestützt wird. In ihr waren die Schenken von Limburg (bei Hall) begraben worden. Betrachten wir ihre Denkmale und Grabsteine, welche letztere im Sommer 1891 von den Grübern auf dem Boden an den Wänden aufgerichtet wurden (zum Schutz gegen das Abgleitenwerden).

1. Das älteste Denkmal von Friedrich II. † 1333 und seiner Gattin Imagina, geb. Gräfin von Dettingen. Es befindet sich (224 cm hoch und 95 cm breit) in der Südwestecke und zeigt das Wappen der Herrn von Limburg: fünf Streittkolben (noch flach, ruderartig, während sie sich in späterer Zeit oben runden) auf dem Schilde, darüber der Kiebelhelm mit Decke und den zwei Hörnern. Von der Umschrift (in goth. Majuskeln) ist nur noch der Anfang zu entziffern: „Anno Domini MC.“, das übrige ist weggehauen. Friedrich II. war der Sohn des Friedrich I. und seiner Gattin Gräfin Mechthild von Tübingen. Ueber das Wappen der Herrn von Limburg (fr. Zeitschrift für Württ. Franken 1861. S. 468 ff.)

2. Das Denkmal des Bruders von Friedrich II. Albert an der Nordwand in der Höhe. († 1374.) Eine kräftige Ritterfigur in voller Rüstung steht

#### Annoucen.

Die Verlagsanstalt Benziger & Co., N.-G., Typographen des heiligen Apostolischen Stuhles in Einsiedeln, Waldshut und Köln, besitzt die

**Größte Auswahl**

**kathol. Gebet- und Betrachtungsbücher**

für die Bedürfnisse eines jeden Alters und Standes sowie für alle Zeiten des kathol. Kirchenjahres. — Sammlische Andachtsbücher sind von hochw. Bischöfen oder geistlichen Obern approbiert und genehmigt. — Die Ausstattung zeichnet sich vortheilhaft aus durch Illustrationen im Texte, passende Titel- und Einschaltbilder sowie durch guten Druck und Papier. — Die Preise unserer Gebet-, Haus- und Familienbücher sind anerkannt die billigsten! Kataloge auf Verlangen gratis und franko.

Hiezu eine Kunstbeilage:  
Die Glasgemälde in Hof.

Stuttgart, Buchdruckerei der All. Ges. „Deutsches Volksblatt“.



# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 6.

1899.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 8.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

## Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von  
Konrad Kümmler.

### III. Die Kunst des Treibens.

(Fortsetzung.)

Die Gothik war der Treibarbeit weniger günstig, weil auch ihre Kleinkunst ausgeprägten architektonischen Charakter hat. Anstatt der glatten Flächen erschienen jetzt an den Reliquienschränen und Altartafeln, an den Kreuzen und Ostensorien überall gegliederte Architekturtheile: Giebel mit Fensterknospen, Strebepfeiler mit Fialen, Thürmchen und Thurmhelme, Gesimse, Gurten, Wasserspeier, Rundfiguren auf Consolen und unter Baldachinen u. s. w. lauter Arbeit für den Monteur, aber nur seltener und in kleinerem Maßstabe für den Treibkünstler.

Doch finden sich immerhin kleinere und größere Sachen getriebener Arbeit aus dieser Zeit; natürlich ist auch hier wegen des kostbaren Materials der weitaus größte Theil verloren gegangen. In Deutschland waren es die Städte Regensburg, München, Landshut, Freising, Nürnberg und Augsburg, welche die berühmtesten Werkstätten besaßen. In Regensburg wirkte um 1280 „Gottfried der Schwabe“, in Nürnberg Herdegen, Holpe, Krug sen. und jun., Albrecht und Andreas Dürer (Vater und Bruder des großen Malers), in Augsburg Peter Kempling, Georg Selb, H. Müller, Pittinger. Auch Klöster hatten berühmte Goldschmiedestätten, so z. B. besonders Altbach bei Wilshofen, wo die Mönche Konrad und Leonhard Wagner berühmt waren. Eines der berühmtesten Treibwerke aus dieser Zeit war die goldene Tafel in der Michaelskirche zu Lüneburg, gestiftet von Heinrich dem Löwen; ein Stück reines

Goldblech in der Länge von neun und Höhe von sieben Fuß mit getriebenen Figuren. Leider fiel es anno 1698 schon in die Hände des Räubers Nickel, der es einschmolz. Theilweise Treibarbeit zeigt auch das berühmte „goldene Köffel“ in Altötting und die Donauwörther Monstranz (Wurzel Jesse). Die übrigen Prachtmonstranzen sind meistens Werke der Montirkunst unter Verwendung einer Anzahl kleiner Treibarbeiten; der Fuß allerdings zeigt oft schöne größere Treibarbeiten. Gothische Kelche zeigen noch oft Medaillons in Treibarbeit am Fuß und Cappa. In Italien war Siena berühmt durch die Treibkunst, der berühmteste war Guccio von Siena. Berühmte Werke sind die pala d'argento in San Salvatore zu Venedig, die Altartafel in Pistoja, an welcher über hundert Jahre gearbeitet bezw. erneuert wurde, das Reliquiar des Corporales von Bolsena in Orvieto und das Reliquiar vom hl. Savino. Die berühmtesten Maler und Bildhauer machten Zeichnungen und Modelle für die Treibkünstler, z. B. die Pisani, Michelozzo, Verrocchio, Luca della Robbia u. a.

Das große Zeitalter der höchsten Blüthe der Treibkunst aber trat mit der Renaissance und zwar mit der Spätzeit derselben ein. Denn merkwürdigerweise erhielt sich die Gothik in der Kleinkunst noch über hundert Jahre lang, wenn auch die einzelnen Zuthaten und Beiwerke den neuen Stil zeigten. Aber als Michel Angelos Ruhm durch die Welt ging, und als die Zeit des Barockstils und des Rokoko dieselben beherrschte, da wurde das malerisch-plastische Element in der Kleinkunst auch wieder in die Herrschaft eingesetzt und es regierte unumschränkter und reicher, als je zuvor. Zunächst war

es die figurale Plastik, die jetzt wieder aufkam und allmählig sich weit reicher entwickelte, als zur Zeit der griechischen und römischen Blüthe. Im Barockzeitalter so dann, wo das malerische Element auch die Architektur unter seinem Banne hielt, war die ganze gebauchte, geschwungene, wuchtig, weit und prächtig ausladende Gestalt der Gefäße, Lampen, Leuchter u. s. w., die bedeutend gesteigerten Größenverhältnisse, die naturalistischen Motive von Blumen- und Früchtenguirlanden, Draperien, Puttenköpfchen u. s. w. eine Gelegenheit, wie niemals gleich sich eine zweite geboten hat für das Schwelgen in der Treibkunst. Und mit dem eintretenden Rokoko erreichte diese ungeheure Entwicklung gleich der Kunstschmiedearbeit ihre üppigste, großartigste Blüthe.

Am Eingang dieser neuen Periode nach der Gothik stehen zwei Männer, deren Namen für alle Zeit im höchsten Ruhme strahlen. Der eine ist der Italiener Benvenuto Cellini (geboren 1500, arbeitete in Florenz, Rom, wo er Michel Angelo kopiren lernte, und im Dienste der Gonzaga in Mantua, starb 1571 in Florenz). Er gilt als der größte Meister in der edlen Treibkunst, gleich wie Ghisberti im Gusse, und von ihm sagte man, er habe fast alle seine wunderbaren Werke aus freier Hand getrieben. Cellini ist allerdings als Prahler bekannt, der sich noch viel größer machen wollte, als er war, und er ist in der künstlerischen Originalität nicht sehr stark, sondern benützt gerne fremde Motive, aber in der Ausführung und in der ganzen Technik ist er ein kaum übertroffener Meister gewesen. Er machte verschiedene Statuen und plastische Treibarbeiten für Franz I. von Frankreich, bei dem er arbeitete, und für den Hof in Mantua, aber es ist wenig von ihm auf uns gekommen: das berühmte Salzfäß sammt einem Waschbecken sowie die Silberschleife des päpstlichen Pluviales (Wien), ein herrlicher Tafelaufsatz in Silber (London) und vor allem Krucifix und sechs Leuchter für den Festgebrauch zum Aufstellen auf dem Hauptaltar im St. Petersdom zu Rom, in üppigsten, überreichen Formen in Silber getrieben: das dürfte von diesen Arbeiten so ziemlich alles sein. Der zweite Meister dieser edlen Kunst ist

der Deutsche Wenzel Jamniger in Nürnberg, geboren 1508 in Wien, Hofgoldschmied des Kaiser Karl V. und dreier Nachfolger, war das Haupt der Nürnberger Goldschmiede, starb auch in dieser Stadt 1585. Er war besonders Meister in der Klein- und Montirarbeit, aber auch ebenso im Treiben. Seine meisten Werke sind profaner Natur. In Dresden, Berlin, Nürnberg und Frankfurt sind seine berühmtesten Werke; als das bedeutendste gilt der Tafelaufsatz der Stadt Nürnberg, einen Meter hoch, mit getriebener, prachtvoller Frauenfigur, den Frühling darstellend. Ein dritter im Bunde ist der erst in neuester Zeit entdeckte Anton Eisenhoit oder Eisenhut, geboren 1554 zu Marburg bei Paderborn, † 1606; erhielt von seinem Vater, der in Rom sich gebildet hatte, klassische Lehre; er schuf eine Reihe herrlicher Kirchengerate im beginnendem Barock für den Grafen Fürstenberg-Hebringen (Bischof von Paderborn), die erst bei einer Ausstellung anno 1879 zu Münster als Werke ersten Ranges wieder erkannt wurden. Auch der berühmte Maler Hans Holbein d. J. lieferte Prachtentwürfe zu getriebenen Arbeiten, so z. B. zu dem Pokale bei der Krönungsfeier der dritten „Gemahlin“ Heinrichs VIII. von England und zu dem Pokal der bekannten Anna Boleyn (der letztere wird heute noch als Kelch beim hochkirchlichen Gottesdienst benützt).

In der Barock- und besonders der Rokokozeit war Augsburg die Hochschule der Metallkunst nicht bloß in Deutschland, sondern vielleicht in ganz Europa. Augsburger Goldschmiede arbeiteten für die Fürsten, Höfe, Bischöfe, Kirchen und Klöster der halben Welt. Und Augsburger Silberschmiede zogen hinaus nach allen Welttheilen, besonders auch nach Italien und Frankreich, um dort neue Werkstätten zu errichten und ihre Kunst auszubreiten. So ist es z. B. erklärlich, daß der berühmte silberne Hammer, mit welchem bei den großen Jubiläen der Papst den ersten Schlag wider die vermauerte fünfte Thür an St. Peter thut, nicht ein Werk Cellinis ist, wie man vielfach glaubt, sondern nachweisbar ein Werk deutschen Fleißes. Wohl das gewaltigste, was die Treibkunst jener Zeit geleistet hat, sind die einzelnen Theile an der Riesenstatue

des hl. Karl Borromäus bei Arona in Oberitalien; während das Haupt und die Hände Bronzeguß sind, ist das Gewand aus Kupfer getrieben: es handelt sich hier um eine Höhe von 21 Metern und entsprechende Breite bezw. Umfang! Trotz des hohen Preises wurden im letzten und vorletzten Jahrhundert riesige Arbeiten in getriebenem Silber ausgeführt, so z. B. für Profane riesige Tafelservice mit Vasen und Becken von Silber, Silbertrompeten und Posaunen für eine ganze Hofkapelle, ja sogar silbergetriebene Balkone (z. B. in Berlin im Schloß ein solcher für die Musik). Für die Kirchen wurden gleichfalls ganze Silberausstattungen geschaffen: mächtige, oft riesige Leuchter von getriebenem Silber, Kreuzfixe, großartige Monstranzen, die über 3—4 Fuß hoch waren, und ähnliche Ostensorien, Wästen und Figuren, bis zu Lebensgröße in Silber getrieben, um sie aufzustellen und bei Prozessionen zu tragen, Rauchfässer, Weihwasser- und Taufbecken, Kelche und Ciborien; Tabernakel wurden oft mit Silber ausgekleidet oder ganz aus getriebenem Silber gemacht (besonders in der Rokokozeit); ebenso Antependien und große Tafel- und Vasenaufsätze mit religiösen Reliefs für Altäre, ja ganze Altarwerke, wie z. B. der Hochaltar in Regensburg, welchen Bischof Anton Ignaz Fugger vor ca. 120 Jahren seiner Kathedrale schenkte an Stelle des von den Schweden gestohlenen Silberaltars aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, der 14 1/2 Zentner Silber hatte. Die Monstranzen bekamen statt des architektonischen Aufbaues rein malerisch-gebachte Anlagen mit Engeln, Heiligen, Gottvater u. s. w. in den Wolken und Strahlenblitzen, welche die Lunula umgaben, alles in üppigstem Relief getrieben. Die berühmte Monstranz in Ingolstadt zeigt die Vernichtung des feindlichen Admiralschiffs durch das christliche in der Schlacht bei Lepanto: die Schiffe mit Masten, Raen, Segel, Kanonen, Bemannung und Wimpeln, die Wellen, die darin Ertrinkenden u. s. w. sind mit fabelhafter Treue und Geschicklichkeit hier angebracht; das Werk hat eine enorme Höhe und entsprechendes Gewicht; es ist aufbewahrt im „Bürgeraal“. Die Kelche der frühen Renaissance tragen gerne, besonders an der Cuppa, ein durchlaufend,

streng stilisiertes Kriemen- und Ornamentenwerk, das aus Silber ausgeschnitten und auf die Cuppa gesetzt worden ist, so daß diese in demselben ruht, wie ein Ei in dem Becher; später tritt an dessen Stelle das aus der Cuppa selber herausgetriebene Reliefwerk mit Noccailen, Engelsköpfchen u. s. w.; reichere Kelche aus der späteren Barockzeit und dem Rokoko haben herrlich umrahmte Medaillons mit feinem Porzellan-Email; auch die Füße sind oft so gehalten. In reichster Weise gesellen sich zu diesen dann noch kleinere Silberrosetten und Ornamentchen durchbrochener Art mit Steinen, die auf das Noccaille aufgeschraubt sind, oder solche Anhänger mit Perlen u. s. w. Nach Millionen zählte der Werth dieser Kirchenschätze bis zum Einbruch der „Säkularisation“, welche unermessliche Beute machte für die annektirenden Staaten und Fürsten und dem Kunsthandwerk ebensolchen Schaden zufügte, indem sie diese Prachtstücke einfach einschmolz. Ungeheuer müssen die Bestellungen in Augsburg gewesen sein zu jener Zeit; das schließen wir aus der Wahrnehmung, daß z. B. fast alle silbergetriebenen Werke in unserem Lande, speziell im Oberlande, in der Ellwanger, Gmünder und auch Mergentheimer Gegend (dem bekannten Zeichen zufolge) Augsburger Waare sind. Natürlich gab es auch dort Mehr- und Minderwerthiges; neben feinst durchgebildeten Treibarbeiten sind auch solche zu sehen, die sehr grob und schülerhaft gemacht sind; allerdings ist bei letzteren in der Regel auch das Material minderwerthig. Auch für Privathäuser wurde viel Silbergeräthe verwendet. Teller, Löffel, Kannen, Vasen, religiöse Gegenstände, Kreuzfixe, Leuchter, Silberschränken und -Theken für Reliquien und Bilder u. s. w. (Verfasser dieses ist vor einiger Zeit in den Besitz einer reizenden Rokoko-Theke von Silber, Immaculata getrieben, herrliche Arbeit, gekommen; es war ein Pathengeschenk, gefüllt mit Gebetszetteln, Bildchen u. s. w., vielleicht auch mit einem Rosenkranz für das Pathenkind.)

Wir glauben diesen Passus über die höchste Stufe der Entwicklung unserer Treibkunst nicht charakteristischer schließen zu können, als mit der Erwähnung der Niesen-Ampel (offenbar Lampe verbunden mit Kronleuchter), welche auf Bestellung

des Abtes Dominikus vom Benediktinerkloster in Füssen für die dortige Sankt Magnuskirche innerhalb zweier Jahre (1728—1730) von dem Augsburg'schen Meister Herkommer hergestellt wurde. Wir entnehmen darüber den Benediktinerstudien folgende Mittheilungen: Der oberste Theil dieser kunstvollen Lampe war eine Art Baldachin, unter welchem auf einer vergoldeten Kugel die heiligste Dreifaltigkeit, die von zwölf Sternen umgebene seligste Jungfrau krönend, angebracht war. Der mittlere, cylinderförmige Theil stellte die neun Chöre der Engel dar — Engelsgestalten aus reinem Silber, welche silberne Leuchter trugen. Der untere, globusförmige Theil veranschaulichte die Gesamtheit der seligen Himmelsbewohner und trug die Bildnisse der Ordensheiligen Benedikt, Scholastika, Magnus, Columban und Gallus. — Statuen von 3 Fuß (0,87 Meter) Höhe! Von diesem Theile liefen sechs große Arme mit kleinen Lampen von rothem Glase aus. Zu unterst waren zwei Engelsfiguren, schwer von Silber, angebracht, welche die abtheilichen Insignien (Stab und Mitra) hielten. Dieser Kronleuchter hatte eine Höhe von 36 Fuß (10,51 Meter) und eine Breite von 18 Fuß (5,25 Meter). Das Silber allein an ihr hatte ein Gesamtgewicht von fast 4 Zentnern (784 Mark 13 Loth) und einen Werth von über 15 000 Gulden; hiezu kommen noch viele Kupfertheile, deren Vergoldung wieder 3800 Gulden kostete. Das Material des ganzen Werkes kostete allein 20 745 Gulden. Alles war mit einigen Ausnahmen edelste Treibarbeit an demselben. Die Säkularisation, die in Bayern mit besonderer Zerstörungslust hauste, ließ auch dieses Werk spurlos verschwinden, wohl um einen Spottpreis in Judenhände, wie das fast immer der Fall war. Wir glaubten umsomehr an dieses kolossale Stück erinnern zu sollen, als dasselbe allem nach gänzlich vergessen ist (auch Baumann in seiner „Geschichte des Allg.“ erwähnt nichts davon). Wie wenig das Kloster dabei knauserte, das geht aus der Thatfache hervor, daß der Abt, der Anfangs nur 3000 Gulden für eine Ampel ausgeben wollte, angesichts des prachtvollen Entwurfs keine Bedenken trug, das zehnfache dafür auszugeben, nur um das

Heiligtum mit einem Werth von selbst damals nicht geahnter Großartigkeit schmücken zu können. (Fortsetzung folgt.)

## Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Hrn. Deibel.

(Fortsetzung.)

14. Wurmlingen bei Tuttlingen. Aus dem Allgäu begeben wir uns in den Schwarzwald. Hier finden wir eine der interessantesten Kirchen nicht bloß dieser Gegend, sondern der ganzen Diözese, interessant nicht etwa wegen ihres Alters oder ihrer Größe, sondern wegen ihres Stiles und ihrer einheitlichen Ausstattung in diesem Stile. Die dem hl. Gallus geweihte Pfarrkirche in Wurmlingen bei Tuttlingen ist nemlich im Stile Ludwigs XVI., im Stile des sogenannten Klassicismus (Cäsaren- oder Empire-Stil) erbaut. Sie stammt aus jener Periode des Rokoko, wo bereits der Ueberdruß an der bisherigen Ueberfülle und absoluten Regellosigkeit in der Kunst sich einstellte, und wo man sich allmählig von dieser Unnatur, namentlich in der Dekoration abzuwenden begann und zu einfacheren, mehr ruhigeren, wenn auch noch kalten Formen der römischen Kunst (Klassicismus) zurückzukehren versuchte. Wir wüßten nur noch eine Kirche in unserer Diözese, die vollständig in diesem Stile durchgeführt ist, nemlich die Kirche des ehemaligen Chorfrauenstiftes, früheren Augustinerklosters in Buchau, <sup>1)</sup> 1774—1776 erbaut; während aber hier innen das Langhaus eine sehr breite, ganz ungewölbte, durch schlanke Pfeiler in drei Räume getheilte Zelle bildet, die sehr licht und freundlich ist, aber wenig kirchlichen Charakter hat (vgl. Keppeler, Kunstalterthümer S. 285), ist die Kirche in Wurmlingen zwar nur einschiffig, zeigt aber einen ganz guten kirchlichen Charakter; das Schiff, 20 m lang und 13 m breit, ist flach gewölbt und sind die Wände durch Eisenen belebt, auf welchen gleichsam die

<sup>1)</sup> Einzelne Theile von Kirchen, die diesen Stil zeigen, finden wir auch in Roth, Dillendorf, Biblingen, Heresheim; dann zeigt die ganze innere Ausstattung der gothischen Kirche in Salem in Baden diesen Klassicismus, wonach der Kreuzaltar in Weissenau bei Ravensburg gebildet ist.

Gewölbegurten ruhen; an das Schiff schließt sich der etwas erhöhte, fast ein Quadrat (10 m lang, 9 m breit) bildende Chor an, der zwei Seitenbauten zeigt, die unten Sakristeien, oben Emporen haben.

Die Kirche wurde in den Jahren 1782—1784 erbaut. Damals war Freiherr August von Hornstein-Weiterdingen Domprobst in Konstanz und zugleich Territorialherr der Herrschaft Konzenberg, wozu Wurmelingen gehörte. Der Bau wurde dem fürstlich Fürstenbergischen Hof-Kammerrath und Baudirektor Franz Joseph Salzmann von Donaueschingen übertragen und fertigte dieser die Pläne und Zeichnungen nach dem eben neu auf gekommenen französischen Stile (Ludwigs XVI.). Der am 15. Dezember 1781 vorgelegte Bauüberschlag wird noch heute in der Pfarrregistratur zu Wurmelingen aufbewahrt und hatte Herr Kaplan Frey dortselbst die Freundlichkeit, uns eine Abschrift desselben freundlichst zur Verfügung zu stellen. Es mag von Interesse sein, diesen Kirchenbauüberschlag aus dem vorigen Jahrhundert zu lesen, daher die wichtigsten Bestimmungen hier Platz finden mögen:

1. Erbiete ich mich, die alte Kirche betreffend Mauerwerk und Zimmermannsarbeit abzubringen. Die Abfuhr des Urbaues sowie die Abräumung des Bauplatzes soll wie an anderen Orten entweder in der Frohn oder auf andere Weise, also nicht auf meine Kosten geschehen.

2. Die erforderlichen Fundamente zu dem Langhaus, Chor und Nebengebäude auszugraben und besagte Fundamente nach dem Riß dauerhaft auf meine Kosten ausmauern zu lassen.

3. An dem ganzen Kirchengebäude das Mauerwerk 33' hoch und 3' dick nach dem Riß gut und regelmäßig auf meine Kosten auszuführen.

4. Das Gesims an dem ganzen Kirchengebäude von gebakenen Steinen zu machen, und sodann

5. die Kirche von außen samt dem Gesims nach Verlangen und Begehren zu bestechen und zu verputzen, auch mit Wasserfarben anzustreichen, nach dem Bauriße mit Galonen zu versehen.

6. Das Dachwerk in Doppel einzulatten und in Doppel einzudecken, samt First und Grät einzubinden und allenfalls zwei Taglichter, wenn solche verlangt werden, auf meine Kosten dies alles zu machen. Dagegen aber solle die Beihilfe zum Dachplatten auf das Dach zu thun gegeben werden.

7. Das Langhaus, Chor und Nebengebäude, vornen die Sakristei, Musikchor und Oratorium, die Decken und Seitenwände durchaus glatt zu vergipfen, in dem Langhaus und Chor eine Hohlkehle zu machen will ich übernehmen.

8. Die Kirchengänge, Chor, Sakristei und Nebengemächter durchaus mit Kolbinger Besatz-

blättle auf meine Kosten anzuschaffen und zu legen. Nur hat man solche in der Frohn oder auf anderem Weg beizuschaffen.

Steinhauerarbeit. Zwei große Thor in die Kirchhofmauer. Zwei große Thüren in die neue Kirche. Eine Nebenthüre, wenn solche verlangt wird in das Langhaus. Vier Thüren in die Sakristei und Nebengebäude. Auch weiters eine Thüre unten aus der Sakristei in den Thurm. Auf die Kanzel werden die Thürgestelle aus Holz gemacht. Zwei Chorantritte mit Rundstaben und Blättle unter dem Chorbogen. Vier Antritte desgleichen zu den Stiegen auf die Emporkirche, Oratorium und Musikchor. — Dieses alles Vorbeschriebene — ohne die Kirchenfenster, welche von gebakenen Steinen gut und dauerhaft, auch schön können hergestellt werden — übernehme ich die Haussteine zu brechen und hauen zu lassen; ohne das Fuhrwerk, welches in der Frohn oder anderweg geschehen kann.

Zimmermannsarbeit. Wann mir das Bauholz franco auf den Bauplatz geliefert und zum Aufrichten hergeführt wird, so übernehme ich alle Zimmermannsarbeit nach dem Bauriße die Kirche und Chor mit einem verschwebten Dachstuhl samt dem nöthigen Heutwert zu machen; die Emporkirche samt dem Brustgelände, und darunter zwei Säulen herzustellen; das Langhaus, Chor und Nebengebäude unter dem Dach mit gefalzten Brettern zu belegen, welches eine nützliche Sache wegen dem Regen und Schnee die Gipsarbeit verschönt, wann das Dach ruinos würde und Winterzeit den Schnee hereinwehet. Desgleichen der Kirche Kost zu machen und mit Brettern zu belegen, und sofort auch die zwei Stiegen auf die Emporkirche und zwei Stiegen auf den Musikchor und Oratorium — diese vier Stiegen von gestemmer Arbeit — zu verfertigen und herzustellen mich anerbiete. Ferner für die Maurer die erforderlichen Gerüstschrägen, Ablöschpfannen, Pflasterhütten und dergleichen Nöthiges zu machen. Auch ohne Beihilf das Gebäude von Zimmermannsarbeit aufzurichten in meinen Kosten geschehen soll.

Schlosserarbeit. Die erforderlichen Kirchen- und Chorfenster (jedes im Licht 15' hoch und 4' breit), solche mit aufrechten Stangen und Querstangen samt Schienen, und statt Schließen alles mit Schrauben zu machen, und nach Verlangen auch die nöthigen Fensterflügel, so viel verlangt werden, machen zu lassen. Und sodann auch in die Sakristei und Nebengebäude die Fensterstöck mit dauerhaftem Beschlag anzuschlagen, mit Winkel und Scheinhaken; auch die Sakristei und Nebengebäude mit Ordinari-Eisengitter zu versehen. Weiteres aber: die zwei großen Kirchenthore in der Kirchhofmauer, zwei Kirchenthüren und alle anderen Nebenthüren, was es erheischt, mit schwarzem und dauerhaftem erforderlichem Beschlag zu versehen — übernehme ich, das Eisen und Arbeit anzuschaffen und herzustellen. Dagegen aber solle mir der Abbruch von der alten Kirche überlassen werden.

Schreinerarbeit samt Holz. Zwei große Kirchhofthore mit zwei Flügeln. Zwei große Kirchenthüren mit zwei Flügeln. Eine Nebenthüre in das Langhaus. Vier Thüren in die

Sakristei und Nebengebäu. Alle diese Thore und Thüren von schrägdoppel zu machen und mit rundköpfigen Nägeln zu beschlagen. Zwei Thüren auf die Emporkirche und das Oratorium. Eine Thüre auf die Kanzel von dem Musikchor aus: diese alle von gestimmter Arbeit zu machen. Und so auch die Emporkirchstiegen mit Doden oder nach Verlangen ganz einzufassen. Weiters übernehme ich auch die Kirchenstuhl in dem Langhaus mit geschweiften Doden, Armlehnen, Knie- und Sitzbänk zu machen, auf der Emporkirche aber die Stühl ohne geschweifte Doden herzustellen. Dagegen aber hat die löbliche Fabrik, wann neue Altäre verlangt werden, samt den Beichtstühlen, Kanzel und Stühl für die Geistlichen im Chor auf ihre Kosten machen zu lassen.

Glaserarbeit samt Zubehör. Die gesamten Fenster in der Kirche, Chor und Nebengebäu nach dem Miß mit runden oder sechs-eckigen Spiegelscheiben auf meine Kosten ver-glasen zu lassen mich anbiete. Wogegen aber die alten Fenster mir verabfolgt werden sollen.

Schmiedarbeit samt Eisen. Zu dem Pent- wert im Dachstuhl die erforderlichen großen Band und großen eisernen Nägel in allen Balken ohne Schließen, alles mit Gewind und Schrauben gut und dauerhaft zu machen. Ferner die Schlaudern, wo es erfordert, in das Mauerwerk anzu-schaffen, und dann auch die nöthigen Gerüste-kammern zu dem Gerüste, so viel es erfordert, beizubringen. Ueberhaupt alle Schmiedarbeit und das Eisen hiezu übernehme ich auf meine Kosten anzuschaffen.

Naglerarbeit samt Eisen. Ganze Laist-nägel, halbe dto., viertels dto. Bodennägel, ganze Lattnägel, halbe dto. zu der Ipsbede und anderer Arbeit. Naifnägeln zu den Dachrinnen. Schindelnägel zu den Dachrinnen. Schloßnägel. Nägel mit runden Köpfen, zu den Thoren größere und zu den Thüren kleinere. Auch große Nägel zu Wechsel und Schiffstraßen, in Summa was es von Nägel erfordert, übernehme ich anzuschaffen.

Baugeschrir für die Maurer und andere Handwerksleut übernehme ich auch anzuschaffen. Außer dem Aufrichten sollen die großen Saile, allenfalls von der Kirche die Glockensaile, ge-geben werden.

Ueberdies übernehme ich auch nachstehende Bau-Materialien anzuschaffen ohne Fuhr-wert, welches in der Frohn oder aber von der Fabrik leichter kann beigebracht werden, als: Die erforderlichen gebadenen Ziegelstein; und dann auch die erforderlichen Dachziegelplatten zu den alten. First- und Gratziegel. Das Haar und Stroh zur Ipsarbeit und den nöthigen Ips, Minnruß und andere nöthigen Wasserfarben zum Anstreichen. Säg-Holzmaterial, als drei- und vierköllige Flöding, ein- und einviertelköllige Bretter für die Maurer zum Gerüste und für den Zimmermann zum Belegen der Kirchenböden und Kirchenrost, samt der Schreinerarbeit. Die erforderlichen Dachplatten und auch die erforderlichen Ipsplatten, die nöthigen Dachschindeln zu den Dachrinnen.

Alle vorstehend specificirten Arbeiten und Bau-materialien übernehme ich gut und ohne Mangel meistermäßig herzustellen um 7650 fl. Wann

aber gnädigt verlangt werden sollte, wie der Bauriße vorzeigt, die Kirche und Chor mit einem hölzernen Gewölß zu machen, und in der Kirche und Chor Leffinen sollten hergestellt werden, auch nach dem weiteren Miß die Kirche und Chor mit Stuccaturarbeit geziert werde, dann belauft sich der Kosten auf 8300 fl.

Im Schiffe und Chore der Kirche wurden wirklich, wie oben in seinem Plane vom Baumeister vorgeschlagen wurde, Eisenen hergestellt und die Kirche mit Stuccaturen versehen, wenn auch, gemäß der Forderung des Stiles, nur in ganz bescheidenem Maße; im übrigen fehlte die Farbe gänzlich und statt einer harmonischen Bemalung wurde die ganze Innenfläche weiß getüncht.

In diesem Zustande blieb die Kirche, bis sich in den letzten Jahren immer mehr das Bedürfniß zu einer durchgreifenden Verschönerung herausstellte. Es wurde zwar schon früher, aber leider nicht zu Gunsten der Einheitlichkeit des Stiles der Kirche und auch nicht zum Ruhme des betreffenden Altarbauers, ein neuer Hoch-altar aus Eichenholz und in schlecht ver-standenen Renaissancestil hergestellt und der allein passende Tabernakelaltar aus Stuckmarmor zertrümmert. Glücklicher-weise wurde noch, als es sich um die Fortsetzung der Renovation handelte, der Diözesan-Kunstverein zu Rathe gezogen und so weiterem Unheile vorgebeugt. Im Herbst 1895 wurde vom Kirchenstiftungs-rath der Verfasser dieser Zeilen ersucht, ein Gutachten über die beabsichtigte Re-stauration der Kirche abzugeben und die-selbe einzuleiten. Nachdem die nöthigen Mittel zur Verfügung angegeben waren, berief er die in Betracht kommenden Künstler an Ort und Stelle und hielt eingehende Besprechung auch über alle Details der zu entwerfenden Pläne. Diesem einheitlichen, harmonischen Zusammen-wirken sämtlicher Künstler entsprachen denn auch die Pläne, die den kommen-den Winter hindurch gefertigt und im Frühjahr der hohen Obergkirchenbehörde vorgelegt und von ihr genehmigt wurden. Es ist das Verdienst des leider zu früh verstorbenen Dekans Pfeiffer und seines Stiftungsrathes, daß er bereit-willigst auf alle Intentionen des Leiters der Restauration und der Künstler, na-mentlich bezüglich der einheitlichen, har-monischen Durchführung derselben, ein-

gieng und das Werk in jeder Weise förderte.

Was nun zuerst die Ausmalung der Kirche anlangt, so war es vor allem Aufgabe des Dekorationsmalers, die mehr kälteren Formen des Klassicismus, wie sie die Kirche zeigte, zu künstlerischer Wärme zu erheben, die einfacheren, aber mehr vornehmen Zierglieder dieses Stiles durch eben solche Farbengebung zu beleben und mehr hervorzuheben. Es mußte daher jede Ueberladung wie jede zu starke Farbengebung strengstens vermieden und Töne gesucht werden, welche dem einfachen, aber vornehmen Charakter des ächten Klassicismus entsprachen. In diesem Geiste und in diesem Sinne wurde denn auch die Farbenskizze, von der wir hier, soweit es die Photographie vermag, eine Abbildung geben, entworfen, und zwar von dem Dekorationsmaler Hans Martin in München, der diese Farbenskizze selbst schon zu einem Kunstwerke gestaltete.

Die Kirche hat eine flach gewölbte Decke mit Stuckkappen über den Fenstern und ist diese Decke im Langhause in fünf Traveen eingetheilt und hat drei Bildflächen. Diese Bildflächen sind mit einem Stuckrahmen aus Lorbeerblättern umgeben, welche in Weiß mit Gold behandelt sind. Die Gurten, welche auf den Pilastern der Wände ansetzen, sind aus flach neben einander liegenden und von einem Fries eingerahmten Rundstäben gebildet, unterbrochen durch zwei Kassetten, aus welchen Festons herabhängen. Diese Frieze und Kassetten der Gurten wurden weiß, die Festons in Silber und die Rundstäbe in Goldton, mit Gold aufgelichtet, behandelt. Der Grundton der einzelnen Felder ist ganz leicht grau mit einer schwachen Nuance ins Violette gegeben und sind in diesen grauen Feldern theils an den Längsseiten in Kandelaberart in Goldton gehaltene Träger aufgemalt, aus welchen Quirlen hängen, theils sind diese Quirlen als freihängend gemalt. Das Violettgrau im Grundton der Felder läßt dieselben lustig und in die Höhe gehend erscheinen, während das schmale, rothe Frieschen eine energische, die Konstruktion des Felbes hervorhebende Begrenzung bildet. Die Stuckkappen haben oben in der Mitte große, runde, mit Friesen um-

rahmte Felder, in welchen plastische Strahlenrosetten angebracht sind, links und rechts nach unten ziehend sind leere Rautenfelder ebenfalls plastisch angebracht. Die Frieze sämmtlicher Felder sind weiß mit goldenen Lichtern; der Grundton der obern runden Felder ist blau und die Strahlen aus bloßen Linien bestehend, sind aus Gold und Silber, welche durch diese Abwechslung eine zitternde, bewegte Wirkung auf das Auge ausüben, die rautigen Felder dagegen sind röthlichgrau, kalt, damit sie nicht wie dem Auge sich nähernd wirken. Diese Art der Behandlung der Stuckkappen vermittelt so wohlthuend den Ausgleich und Uebergang von der Decke zur Wand, die selbst wieder einen tieferen grauen, ins Gelbgrünliche schimmernden Grundton hat. Die plastisch ausgeführten Pilaster an den Wänden haben weiße Füllungen und rothe Frieze mit in Goldton gehaltenen Kapitälern, über denen die röthlich marmorirten Aufsätze, weißen Gesimse u. s. w. stehen. Die weißen Füllungen bekamen in Goldton gemalte Ornamente und sind auf  $\frac{1}{3}$  Höhe unterbrochen durch die Apostelkreuze; die Füllungen darunter sind weiß marmorirt. Die Fensterumrahmungen bilden plastische, flach gehaltene Frieze, die weiß gehalten sind und unter welchen Quirlen hängen. Der Chorbogen ist reicher bemalt: weiße Füllungen mit blaugrauen Friesen, die Ornamente Goldton und theils Gold selbst mit den Symbolen der sieben heiligen Sakramenten. Der Chor der Kirche ist, wie er auch die gleichen plastischen Ornamente zeigt, in gleicher Weise dekorativ ausgemalt. Beicht- und Chorstühle sind in blaugrünem Tone gestrichen und die einzelnen Bauthteile durch wenige Goldlinien hervorgehoben. Bei aller und jeder dekorativen Ausschmückung findet man leicht, daß in erster Linie auf das Charakteristische des Empirestiles Rücksicht und Augenmerk genommen wurde sowohl in den Eintheilungen als den Ornamentzeichnungen und man erkennt sofort, daß von dem ausführenden Meister zuvor eingehende Studien über diesen Stil gemacht sein mußten. Es ist denn auch die ganze Wirkung und Stimmung der Kirche in Folge dieser Art von zarter Behandlung eine äußerst günstige, sie macht einen sehr

würdigen, durchaus kirchlichen Eindruck und im Einklange mit den figurativen Darstellungen an den Plafonds und der Art der Fensterbehandlung haben wir hier eine solide Pracht und Eleganz, die bei aller Kirchlichkeit den wohlthuendsten Eindruck auf Jedermann machen wird.

Einer eigenen Behandlung in der Renovierung bedurften die Altäre, die aus Stuckmarmor und deren Figuren aus Gips hergestellt sind. Der Hochaltar war eine Stiftung des Domprobstes von Hornstein; es sind aber, wie oben gesagt, die Mensa, der Tabernakelaufbau und die denselben umgebenden Theile verschwunden, nur die hohe, in der Chornische angebrachte Kalvariengruppe ist noch erhalten. Der Altar war ein Werk des Bildhauers Johann Friedrich Bollmar aus Niedlingen, der auch die Gipsverzierungen im Chore verfertigte und hiefür 45 Kreuzer pro Tag berechnete. Die Nebenaltäre sind in Stil und Form dem Hochaltar angepaßt; nur erhebt sich hinter der Mensa derselben ein 22 Fuß hoher, pyramidenförmiger Aufbau mit einer Nische, der ziemlich monumental wirkt. In der Nische des linken Seitenaltars ist eine fast lebensgroße Statue der Immaculata, zu beiden Seiten der Nische befinden sich die Statuen der Heiligen Franz Regis und Karl Borromäus. In der Predella ist die eherne Schlange in der Wüste, auf welche Moses das Volk hinweist. Am rechten Seitenaltar befindet sich in der Mitte der hl. Joseph mit der Lilie und auf Wolken stehend, zu beiden Seiten die Heiligen Johann von Nepomuk mit Kreuzfahne und Palme und Othmar mit dem Fäßchen unter dem Arm und in der Linken den Abtissstab. Fast alle diese Gipsfiguren sind vorzüglich modellirt und lassen einen ganz bedeutenden Meister erkennen. Besonders großartig durchgeführt sind die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, die noch vom Hochaltar erhalten sind. Wenn auch ihre Gesten und ihr Gesichtsausdruck nach der Mode jener Zeit etwas affektirt sind, so zeigt doch ihre ganze Gestalt, besonders ihre Gewandung eine ausgezeichnete Modellirung. Auch diese Seitenaltäre stammen von dem Bildhauer Bollmar aus Niedlingen, welcher für diese Arbeiten 750 fl. und „5 Dukaten Douceur“, also

zusammen 775 fl. erhielt. Sämmtliche Altäre wurden bei der Kircheneinweihung am 23. Okt. 1785 von Augustus Joannes Nepomucenus, Episcopus Epiphaniensis et Praepositus Constantiensis, L. B. de Hornstein Weiterdingen konsekriert: der Hochaltar in honorem B. M. V. in coelos assumptae, S. Crucis, S. Galli et S. Mariae Magdalенаe; der Marienaltar in honorem B<sup>nae</sup> V. Mariae immaculatae conceptae, S. Caroli Borromaei, S. Francisci Regis et S. Agathae V. et M.; der Josephsaltar in honorem S. Josephi Conf. Nutritii D. N. Jesu Christi, S. Othmari, S. Joannis Nepomuceni Presbyt. et Mart. et S. Wendelini Confessoris. In die einzelnen Altäre sind die Reliquien der heiligen Martyrer Felix, Viktor und Constantius eingeschlossen.

Der Stuckmarmor der Altäre wurde bei der Renovation der Kirche von dem Vorarlberger Leo Moosbrugger aus Au auf's sorgfältigste geschliffen und erscheint jetzt im schönsten Glanze; namentlich tritt jetzt die feine Eleganz in der Abwechslung der Farbentöne hervor. Die Figuren selbst wurden, anpassend dem Stile der Altäre, weiß gelassen und nur die Säume der Gewänder vergoldet. — Für sämmtliche bisher aufgeführten Arbeiten erhielt der Dekorationsmaler 6000 Mark.

Der Plafond der Kirche hat im Schiff drei Felder und im Chore eines, die mit Gemälden ausgefüllt waren. Es war anfangs zu vermuthen, daß sich hier unter schlechter Uebermalung bessere Bilder befänden und eine Restauration gute Kompositionen aus dem vorigen Jahrhundert zum Vorschein bringen werde. Eine genaue Untersuchung ergab jedoch, daß allerdings Freskobilder vorhanden waren, die einmal restaurirt wurden, die zwar in ihren Kompositionen — wohl nach bessern Vorbildern — nicht so unendlich, in ihrer künstlerischen Ausführung aber so primitiv waren, daß sie einer neuen Restauration nicht mehr werth erschienen. Laut eines Accordes vom 6. Nov. 1783 stammten sie von dem Maler Georg Hölz von Altheim bei Niedlingen. Nach Anweisung des Domprobstes von Hornstein hatte er in das vordere Feld des Chores die Himmelfahrt Mariä und in die Felder des Lang-



hausse Szenen aus dem Leben des hl. Gallus, des Patrons der Kirche, zu malen: nemlich in das erste Feld über der Empore die Missionsthätigkeit des Heiligen bei den heidnischen Germanen, denen er das Evangelium predigt und die Unmacht ihres bisherigen Götzendienstes zeigt, indem er vor den Augen der entsetzten Zuhörer den Altar und das Bild eines Abgottes durch die Macht des Kreuzes vernichtet, in das zweite gleichgroße Feld in der Nähe des Chorbogens die Heilung der franken (beseffenen) Tochter des Schwabenherzogs Gunzo von Ueberlingen, in das Hauptfeld in der Mitte des Schiffes die Ablehnung der auf ihn gefallenen Wahl zum Bischof von Konstanz. Für diese Arbeit waren 100 Dukaten oder 500 fl. Rheinisch ausgesetzt. Da diese Bilder, wie gesagt, auch durch eine sorgfältige Restauration unmöglich mehr in eine Harmonie mit den übrigen restaurirten Theilen der Kirche gebracht werden konnten, und sie doch mit in erster Linie eine Hauptzierde des Gotteshauses ausmachen sollten, war eine Neuherstellung derselben, unter Beibehaltung der vorhandenen Motive, von selbst gegeben. Hierzu wurde der Münchener Historienmaler Von. Vocher berufen, der sich seiner Aufgabe auch in wahrhaft künstlerischer Weise entledigte und neue, vollständig selbstständige Meisterwerke schuf.

(Fortsetzung folgt.)

## Die romanische Martinskapelle

oder Die Schenkenkapelle in Comburg.

Von F. K. Mayer, Zuchthauspfarrer in Ludwigsburg.

(Schluß.)

4. Zwischen diesen beiden Brüdern (Nro. 2 und 3) befindet sich das Denkmal des Sohnes Conrads II., nemlich Friedrich III. († 1414) und dessen Gattin Elisabeth von Hohenlohe († 1445). Unter einem gedrückten Bogen mit Krabben, (Eiselsrüden) von einer Kreuzblume gekrönt und von Fialen flankirt, halt ein Engel das Veronikastuch. Der Ritter kniet darunter rechts, auf einem schragen Schild barhaupt, die Hände gefaltet, das Schwert an der Linken, die Fahne (zum ersten Mal) vor sich. (Das Schwert und der linke Fuß reicht in die umrahmende Fiale und in die Umschrift hinein.) Seine Gattin mit bedecktem Haupte wendet das Antlitz dem Beschauer zu, hat ebenfalls die Hände gefaltet, einen Mantel in einfachen Falten, ist größer und kräftiger gehalten als der Ritter. Unter den

Knieen desselben befindet sich sein Wappenschild und zwar Limburg und die frankischen Spizen zum ersten Male (vier weiße Spizen in rothem Feld); zwischen den Hörnern des Helmes über dem Schild ist ebenfalls zum ersten Male der Schenkbecher; unter seinen Füßen ist das Weinsberger-Wappen seiner Mutter. Unter seiner Gattin ist das von Hohenlohe und Henneberg. Die Randumschrift lautet (in goth. Majuskeln): „Ao dni 1414 obiit Fridericus pincerna de Limpurg. Ao dni 1445 obiit elizabet de hoeloe uxur ejus“. (Steinhöhe 285 cm; Breite 120 cm.)

Von den Nachkommen dieser beiden Gatten: Neun Söhne und zwei Töchter, sind zwei in Comburg begraben: Friedrich V. in der Josephskapelle (s. u.) und

5. sein älterer Bruder: Albrecht, Domprobst von Meissen, Kanoniker v. Mainz und Würzburg, † 1449. Sein Grabstein, der vierte an der Nordwand zeigt ein Flachbild, die Gestalt des Probstes in faltigem Untergewand, darüber das Obergewand und über die Schultern legt sich das Hermelin. Die Kopfbedeckung ist rund. In den Händen hält er ein offenes Buch mit den Worten (in goth. Minuskeln): „xre (Christe) fili dei misere mei“. Die Umschrift am Rand des (224 cm hohen und 90 cm breiten) Steines, ebenfalls in goth. Minuskeln, heißt: „Anno dni MCCCXLVIII die decima mensis maji obiit venerabil(is) ac genos(generosus) dnus Albertus roma(n)i ip( imperii) baro de Limpurg. decretorum doctor, moguntinus et würlzburgensis canonicus“. Als Wappen sind angebracht: oben am Steine: Limburg und Hohenlohe, unten Weinsberg und Henneberg (mütterliche).

6. Das schönste und größte Grabdenkmal hat Schenk Georg I., geb. 1436 und † 1475, der Sohn des in der Josephskapelle begrabenen Friedrich V. (s. u.) Der Gemahl der Margaretha v. Hohenberg (bei Dillingen, Spaichingen), der Tochter des Grafen Sigmund, des letzten Hohenbergers. Unter einem in Blätter auslaufenden Tudorbogens (gedrückten gothischen Bogens) mit Krabben steht die schöne männliche Gestalt, ganz in Eisen gehüllt, nur das Antlitz von Mund bis Stirne ist unbedeckt und läßt die schönen Gesichtszüge des Schenken erkennen. Die über lebensgroße Mundfigur steht mit spitzen Schuhen auf einem Löwen, halt in der Rechten das Banner, die Linke ist am Schwert; der Dolch steckt vorn im Gürtel, um den Hals hängt eine Kette. Zu beiden Seiten dieser edlen Rittergestalt sind die Wappen der Agnaten sculptirt: Limburg, Hohenlohe, Thierstein, Hohenberg, Blankenberg und an den Ecken des Steines: (rechts) Weinsberg und Henneberg und (links) Baden und Vinsingen. Die Umschrift lautet: „Anno Dni 1475 Gordiani obiit) nobilis et generosus dms Georius dms(dominus) in limpurg, sacri romani imperii heres pincerna, cuius) aia( anima) in sancta pace requiescat feliciter. Amen. (Am Fuße:) Limpurg de sagne(sanguine) francor(um) et Suevor(um). Zu diesem Denkmal gehören

7. und 8. die Grabsteine an der südlichen Wand zwischen den romanischen Fenstern mit den in Hautrelief gearbeiteten Wappen.

Das erste ist quadriert und hat in den Feldern abwechselnd: die Kolben von Limburg und die Spigen von Franken mit dem Schenkenbecher als Herzschilde; darüber ist ein Spangenhelm mit Krone und die Büffelhörner mit dem Becher zwischen ihnen. Von der Umschrift des (224 cm hohen und 118 cm breiten) Steines ist noch zu lesen: „Nobilis et generosus dñs Georus hic sepultus; erectus pariete dextra“.

8. Ist der Grabstein seiner Gemahlin *Margaretha von Hohenberg* mit dem Hohenberg'schen Wappen, darüber der Spangenhelm mit blätterartiger Helmbede und schlanen Hörnern; an den Ecken sind folgende Anatenwappen angebracht: Hohenberg, Thierstein, Rhazins, Belmont (= Schönberg). (Steinhöhe 212 cm; Breite 118 cm.)

9. Das Denkmal des letzten Schenken auf Limburg *Erasmus I.* (eines Enkels des vorigen), der seinen Stammsitz, das Schloß zu Limburg an die Stadt Hall verkaufte und sich ein neues Schloßgebäude in Oberjonthelm, N. Gaildorf erbaute, seinen Wohnsitz dorthin verlegte und so der Gründer der Sonthelm'schen Linie wurde. 1545 wurde er Rath und Oberamtmann zu Craillsheim und 1548 Beschützer des Haller Reformators Joh. Brenz und seiner Familie (Frau und 6 Kinder). Das Denkmal aus gelbem Marmor, schön in Renaissance-Formen gearbeitet, hat in der Mitte unter einem Ziergiebel den Kreuzigten, zu dessen Rechten Erasmus und ein Sohn, zur Linken seine Gattin und zwei Töchter mit gefalteten Händen knien. Erasmus ist dargestellt in voller Rüstung (aber ohne Helm), knieend auf einem Löwen (Zeichen des Muthes und der Stärke), das schöne Gesicht, von einem Vollbart umrahmt, zum Kreuze emporgerichtet, wie sein Sohn hinter ihm in gleicher Richtung und Haltung (aber bartlos). Seine Gattin Anna, Gräfin von Lodron, mit Haube und Schleier und faltenreichem Mantel kniet auf einem Hunde (Zeichen der Treue), hinter ihr barhaupt die zwei Töchter. An den Ecken der Umrahmung des Bildes sind vier Wappen gemeißelt: Limburg, Lodron, Schlad und vielleicht Brambato (?). Die Inschrift dieses Denkmals, an der Wand erhöht, lautet: „Anno dni 1553 Jar vff den 25. Februarii starb der wolgeborne Herr Herr Erasmus, Herr zu Lymburg, des hailig Römischen Reichs Erbschenk und Semperfrey, dem Gott gnädig sey.“ An seinem Begräbnistag hatte er einen Jahrtag: nemlich am 6. März. Zu diesem Denkmal gehören die zwei Grabplatten an der Nordwand der Kapelle:

10. und 11. Beide sind gleich groß, 225 cm hoch und 98 cm breit und die Wappen in einen Vierpaß eingeschlossen. Das von Nr. 10 ist das Limburg'sche, dazu die gleiche Inschrift wie das Denkmal (aber in latein. großen Buchstaben); auf

11. das von Lodron, ein rechtssteigender Löwe, Spangenhelm und ein halber Löwe als Helmzier. Die Inschrift auf dem Steine lautet: „Anno dni 1556 den 12. Tag Novembris starb die wolgeborne Fraw Anna Freyfraw zu Limpurg, geborne Grevin zu Lodron. weylandt des wolgebornen Hern Erasmus Herr zu Limpurg ehelicher Gemahl, der Gott gnad“.

So fanden also die Schenken von Limburg

von Friedrich II. † 1333 bis zur ersten Landestheilung 1441 und von da an bis zum letzten Schenken auf Limburg *Erasmus* ihre Grabesruhe in der Schenkenkapelle zu Comburg (Schenk Friedrich V. dieser Limburg-Speckfelder Linie ist nebenan in der Josephskapelle beigesetzt).

Neben diesen Grabdenkmälern und Steinen der Schenken befinden sich hier noch 5 Grabsteine.

12. Das schöne Grabmal des 31. und letzten Abtes und 1. Probstes nach der Verwandlung des Benediktinerlosters in ein adeliges Chorherrenstift 1488: *Seyfried vom Holz*. Das Denkmal stand früher bei seinem Grab am Nordthurm der Kirche, im Chor, später in der Sakristei der neuen Kirche. An dem Platz, den es jetzt einnimmt, stand der Martinsaltar. (Die Beschreibung dieses Grabmals (sfr. „Archiv“ 1898, Seite 28, Nr. 6.) An diesen 1. Probst 1488 bis 1504 erinnert noch eine oblonge Tafel in Stein an dem Ostthurm der Ringmauer vor dem Thore. Sie enthält in gothischer Umrahmung das Wappen des Holz (eine schwarze Riste), darüber Abtsstab mit Mitra und Blätterverzierung an den obern Ecken und die Inschrift am untern Rand (in goth. Minuskeln): 1494 iar. Daneben ist auf einem Traggstein mit Kopf, Händen und Brust eine Trankengestalt, mit Narrenkappe, Gelschoren, behaartem Leib und Bodsfüßen, die Nothdurft verrichtend in hockender Stellung. Mit dem Zeigfinger der Rechten weist sie nach hinten, mit der Linken auf den Mund. Wohl eine mittelalterliche drastische Warnung vor dem Teufel, ihm nicht zu trauen, da seine Versprechungen eitel sind.

13. Der Grabstein der *Maria Franziska v. Ostein* († 8. Febr. 1691 am Schlagfluß, begraben in der Josephskapelle vor den Chor, wohin sie einen „Jahrtag mit Vigil und heil Ambt“ gestiftet hatte), der Schwester des Stefan Grafen Heinrich von Ostein (1642–93), befindet sich neben dem Denkmal des Schenken Erasmus, ursprünglich war er über ihrem Grabe. Dieser Grabstein (204 cm hoch und 108 cm breit) ist im Rokoko-Stil ausgeführt mit fünf Wappen mit Namen derselben: In der Mitte das der Ostein (rechtssteigender Hund), rheinischer Adel in Oberelsaß, oben rechts: wieder Ostein, links Rippenheim im Unterelsaß (3 Fische), unten rechts Faust von Stromberg (s. u.) rheinischer Adel und links Landsberg im Unterelsaß (6 Berge).

14. Links von diesem, nach Westen schauend, befindet sich der Grabstein des 26. Abtes *Ernfried v. Bellberg* (1402–21. † 24. Jan.). Derselbe stellt dar den Abtsstab in der Mitte und die Mitra in den Stein (v. 188 cm Höhe und 76 cm Breite) eingerist, wie auch die vier Wappen an den Ecken: oben Bellberg (Flügel und Viertel), Hohenstein (Adler), unten Ebenburg zwei Thürme und Dedendorf (jetzt Eutendorf, N. Gaildorf). Dieser Abt hatte seine Weihe erhalten von Johann von Elosstein, Bischof von Würzburg nach der Bestätigung durch Papst Bonifatius IX. (1389 bis 1404); sein Grab war in der Marien- oder Bartholomäuskapelle an der Westseite des Kreuzganges, welche mit diesem Theil des Kreuzganges abgetragen wurde (1829). Er ist der Stifter der Nikolausstatue in Stein, vor dem Eingang in die Schenkenkapelle im südlichen Theil des Kreuzganges (sfr. „Archiv“ 1898, Nr. 4 S. 28), Erbauer

des kleinen Vikarienbaus, jetzt Wohnung des Kaisern-Inspectors (sein Wappen mit Abtstab darüber), der alten Kelter zu Münzelsau, welche am Montag nach Petri vincula 1483 von dem Grafen Kraft von Hohenlohe vom Kloster Comburg erkaufte wurde. Sie trug ebenfalls neben dem Comburger Wappen (gold. Leopardenkopf mit Sparren im Rachen auf blauem Feld) das von Wellberg mit dem Abtstab über dem Flügel, eine eigene Art von Beizeichen. (Z. W. F. 1863, S. 467 f.) Die Randinschrift seines Grabsteines (in goth. Minuskel) lautet: „obiit reverendus pater dñs (dominus) ernfridus, nacione de wellberg, abbas hujus monasterii Kamberg sub anno dñi 1421 i(n) nocte sancti timothei apli (apostoli), cui(us) aia (anima) req(ui)escat (in der Bildfläche:) i(n) pace“.

15. Daneben ist ein (182 cm hoher und 101 cm breiter) Stein mit dem Wappen der Kindebach von Hall. Die schwer zu entziffernde Inschrift am Rande ist erhöht und der Grund vertieft; sie lautet (in goth. Minuskel von 11 cm Höhe): „1416 do starb der edel fests konrat von Kindebach an sant Valentini tag (- 14. Febr.), dem gott gnad“. Er hatte in diese Kapelle einen Jahrestag mit Bigil und Seelamt für sich und seine Eltern gestiftet.

16. Vor dem Eingang in die Josephskapelle kniet auf einem Grabstein (von 190 cm Höhe und 82 cm Breite) eine betende Frauengestalt mit gefalteten Händen, das Gesicht, von der Kopfbedeckung umrahmt, dem Beschauer zugewendet. Von der Inschrift (in goth. Majuskel) sind nur die ersten Worte Anno Domini zu enträthseln; es soll der Grabstein einer Klosterfrau von E. Wilgen - Megidien - Klein-Comburg, einer Edlen von Münzelsau sein.

Außer diesen Toten-Epithaphien sehen wir an der Ostwand ein höchst seltenes steinernes roman. Lesepunkt. Auf einem Sockel mit attischer Basis erhebt sich der Säulenschaft mit Säulchen mit Würfelfkapitälern an den vier Ecken (wieder attische Basis und Eckblättchen an diesen Säulchen). Vorn hat es eine Höhe von 125 cm bis zur Buchleiste, hinten eine solche von 160 cm. Der Schaft mit den Ecksäulchen mißt 60 cm im Quadrat.

Das hölzerne Kreuz an der Nordwand trägt das Wappen des vorletzten Defans von Erthal 1736—70, auf Blech gemalt. Vier Balken der Decke zeigen alte Bemalung, romanische Ornamente, stammen vielleicht von der ursprüngl. Bedeckung der Kapelle; die jetzige rohe stammt nach der Zahl am Pfeiler aus dem Jahr 1770.

An die Schenkenkapelle schließt sich nach Osten an — eingebaut in den untern Stod des Mehnergebäudes —

#### die Josephskapelle,

verschießbar durch ein schmiedeeisernes Gitter, nach dem Wappen und der Inschrift von Faust von Stromberg. Sein Wappen ist gold- und roth-gefaßt mit einem schwarzen Stern im ersten Schach. Die Inschrift (latein. große Buchstaben) lautet: „Franc(iscus) Lud(ovicus) Faust a Stromberg, Cath(dialis) Herb(ipolensis) et colleg(iatae) S. Burch(ardi) ibid(em) Praep(ositus) huj(us) vero Decan(us) 1664.“ Dieser war der 16. Defan in Comburg 1639—73; sein Bild, auf Leinwand gemalt, in Lebensgröße, hängt in der

Sakristei der Stiftskirche. Vier Stufen führen in die Josephskapelle abwärts. Ursprünglich war sie eine Gruftkapelle, bestehend aus einem Chor (mit geradem Abschluß) und Schiff, je mit einem Kreuzgewölbe ohne Gurten und Rippen (2 Kreuznagelgewölbe Traveen). Das Chor hat eine Länge von etwas mehr als  $5\frac{1}{2}$  m, eine Breite von 4 m und eine Höhe von  $4\frac{1}{4}$  m. Das Schiff ist ebensolange als das Chor, aber etwas breiter und  $\frac{1}{2}$  m höher. Gegründet wurde diese Kapelle von Schenk Friedrich V. († 1474), Vater des Georg I. in der Schenkenkapelle (sfr. oben und von seiner Gattin Susanna, geb. Gräfin von Thierstein. Beide Stifter sind begraben in der Gruft unterhalb des Chores, in welche eine Oeffnung im steinernen Unterbau des Altars (stipes) hinabführt. Die Grabsteine beider Stifter befanden sich auf dem Boden vor dem Altar. 1892 wurde der Grabstein des Stifters an die südliche Wand des Chorbauabschlusses gegen das Schiff aufgestellt. Die Randumschrift des (228 cm hohen und 94 cm breiten) Steines (in goth. Minuskel) lautet: „Anno dñi 1474 starb der edel und wolgeborne streng Herr Friebich von Sumpurg, des hyligen rychs (bisher am Rand, die folgenden Worte in der Bildfläche) erbischen)l semperfren am tag nach bartolme gott gnad in“. (Bartholomäus am 24. Aug. Buchstabenhöhe — 8,5 cm.)

Auf dem Grabstein befinden sich acht Wappen; vier innerhalb der Umschrift, Limburg, Hohenlohe, Weinsberg, Henneberg; an den Ecken des Steines: Nassau, Leuchtenberg, Tübingen, Kirchberg. Friedrich V. wird als der erste Semperfrei bezeichnet. Der Grabstein seiner Gattin befindet sich ohne Inschrift auf dem Boden vor dem Altare, an dessen Seite der des Friedrich vor seiner Aufrichtung an die Wand gelegen war.

An der Rückwand des Schiffes stehen zu beiden Seiten die Statuen der beiden Stifter in Lebensgröße unter schönen, gothischen Baldachinen, an den Seiten mit Fialen; auf der Südseite (Epistelseite) Friedrich V. mit einfachem Barett, Hausröck bis an die Knie mit Gürtel und Dolch an der rechten Seite, auf einem Löwen stehend. Sein Gesicht ist bartlos, edel geformt, gutmütig; das Haar in reichen Locken, die Hände zum Gebete gefaltet. Seine Gemahlin auf der andern Seite hat ein schönes fein geschnittenes Gesicht, umrahmt von der sog. Nase, steht in einem faltenreichen Mantel mit Kapuze, mit gefalteten Händen, auf einem Hunde. Ein flacher Rundbogen trennt das Schiff von dem Chor. In der Mitte dieses Bogens befinden sich unter einem Christuskopf die Wappen der Agnaten Friedrichs (Sumpurg, Hohenlohe, Weinsberg, Henneberg) und seiner Gattin (Thierstein, Blauenberg, Baden, Vinsingen in Stein. An den Seiten des Chorbogens ist je eine gothische Blätterkonsolle, der Platz für die Statue ist aber leer. Die Sakristei befindet sich in einem angebauten Thurm auf der Südseite des Schiffes (5 m hoch, gewölbt). In derselben führt eine Oeffnung in das untere Stockwerk des Thurmes. Diese Oeffnung wurde von der Phantasie des Volkes zu einem unterirdischen Gang nach Klein-Comburg ausgestaltet, wie die Oeffnung zur Gruft unter dem Altare zu einem solchen nach dem Schloß Limburg (zwischen Comburg und Hall), das 1575 von der Stadt

Hall bis auf einige Meste abgebrochen wurde. (Auf diese Burg und seinen Inhaber ist Uhländ's Gedicht: „Zu Limburg auf der Feste, da wohnt ein stolzer Graf“ gerichtet.) Diese Grufkapelle wurde 1672 von Chorwiltar Gerhard Wacker († 14. März 1675, begraben neben der Statue des hl. Nikolaus im Kreuzgang) für den Gottesdienst hergerichtet. 1674 stiftete der 17. Defau Joh. Heinr. v. Oftein (2. April 1674—1695, † an Nichteis, 2. Febr.), den Hochaltar in diese Kapelle, die Inschrift desselben lautet: „Ad maiorem Jesu Christi gloriam et honorem ejusdem nutritii, Btae (beatae) virginis Mariae Deiparae sponsi

Smi Josephi

praesens altare ponebat Joannes Henricus ab Oftein hu(jus) equ(estris) et colleg(iatae) Comburg(ensis) Decanus et cath(edralis) ecclesiae Herbip(olensis) Can(onicus) cap(itularis). Ao (anno) salutis 1674 (1674); regiminis primo“. Oben auf dem Altaraufsatz, der ein Oelgemälde von Oswald Dngers (fecit 1674), einem Niederländer, darstellend den hl. Joseph, welcher den Jesusknaben an der Hand führt, einschließt, steht: „S. Joseph, ora pro nobis“. Der Stein des Altarstisches ist der Grabstein des Heinrich Schneewasser (Haller Geschlecht, † 28. März 1351), der in der Comburger alten Kirche begraben war. 1683 erfolgte die Konsekration der drei Altäre; des Josephsaltars, des Joachims (Evangel. Seite) und Helena-Altars (Epistel Seite) durch den Würzburger Weihbischof Stephanus Weinberger, Bischof von Domitopolis, am 26. August. Beide Nebentaltäre sind ohne Aufsätze.

Damit haben wir den Gang durch die Schenkenskapelle mit der angebauten Josephskapelle (unter dem Küstereigebäude) Comburgs beendet, welche eigentümlich ist durch die originelle Säulengallerie, interessant und viel besucht wegen der alten Denkmale, besonders der Schenken von Limburg.

## Bedeutung der priesterlichen Gewänder aus dem Jahre 1513.

(Von Zuchtthauspfarrer N. A. Mayer in Ludwigsburg.)

Eine besondere, interessante Auslegung, was die hl. Gewänder des Priesters am Altare bei der hl. Messe bedeuten, gibt uns ein Gebetbuch, dessen Titel leider fehlt, das im Jahre 1513 „am 19. tag Novembris gedruckt und geendet“ wurde „zu lion durch Johanne(n) klein für den Erbkame(n) und weysen herren her Anthonium lobberger, burger zu Nurenberg“.

Wir lassen den Wortlaut dieser Erklärung folgen:

„Ein Auflegung vnd bedeutung der cleyder des priesters, der meß wil halten, mit etlichen andere stücken auch darzu gehörig. So sich der priester zu der meß wil schiden: so nimpt er zu dem ersten auff das haubt das humeral. Das bedeutet das tuch, do mit die iuden das angezicht cristi verdeckten: vnd sprochen: Worlage uns, criste, wer ist, der dich geschlagen.

Die alb bedeutet das lang weiß kleyd, das ym (ihm) herodes anlegen hiez: welches kleyd durch seiner lenge willen, als miltiglich ge-

glaubt würt, die leng cristi übertroffen hat, vnd yn an seyn gang gehindert: vnd also zum dickeren (- öfteren) mol durch groß vngestyme der iuden gemacht fallen; deßhalb auch die alb, ee dann sie gegürtet würt, lenger ist, dann der priester.

Das manipel bedeut den strick, mit dem cristus gebunden: als er zum ersten von den iuden gefangen ward.

Die stol bedeutet die strick, do mit cristus an die seul (Säule) gebunden wart.

Der gürtel bedeut die ruten vnd geyschelen (Geißeln), do mit seyn zarter leib also gebunden an der seul gegeichlet, geschlagen vnd zerrißen ward.

Die karsuckel ober meßgewant bedeut das rot purpur gewant, das ym vor pylato angeleit ward.

Wann der priester sich also angeleit hat, so gat er zu dem altar vnd betrach, wie vnser herr ihesus cristus also gangen ist zu dem creutz.

Der altar bedeut das creutz, an dem cristus für uns geopfert vnd den tod gelitten hat.

Der kelych bedeut das grab, dar in cristus gelegt ward.

Die paten bedeut den stein, der auff das grab gelegt ward.

Das corporal bedeut das schweißtuch.

Die altartücher bedeute(n) die tücher, in die der herr gewickelt in das grab geleit ward.

Die liechter bedeute(n) die gottheit. Als geschriben stat Deutero am vierden. Vnser gott ist ein verzerende feur. Sie bedeute(n) auch die lere der heiligen aposteln, die do gewesen ist ein feur erleuchtende die herze(n) der gleubige(n).

Die glocken bedeuten die trumeten (Trompeten) des alten testaments. Auch bedeute(n) sie den prediger in newen testament, der die gleubige(n) zu de(m) glau(n)de beruffet vnd ermant. Das vass der glocke(n) bedeut de(n) mund des predigers. Die hertigkeit (Härte) des erkes bezeichet die sterck seins gemütes. Der klypfel, der do in hangt vnd zu beiden seitten anschleht, bedeut die zung des predigers, der die beiden testament lautende vnd thönen macht.

Das creutz soll allwegen in der kirche(n) seyn, auff das das volck hab in steter gedechtnis das leyden cristi, mit dem es erlöset ist, vnd mit dem er überwunden hat den alten feynd: vnd das mir auch in seiner krafft in do mit überwindent vnd ein sichere zuflucht darzu habent.

Die syben sacrament der kirchen seynd syben heilsamer argeyen wider die sybe(n) gebreche(n) d(er) haubtklaster. Der priester ist der arket, der die argeyen dar reicht dem franden vnd soll haben kunst vnd wissenheit zu urteile(n) die maleken vnd nit maleken (Ausfatz). Als geschriben stat Levitici am 13. vnd 14. Wen wasser soll gesegnet werden auff das das volck sich vnd sein wonung do mit bespreng. Vnd alles gepeinst der bösen geist von den wonunge(n) vnd herke(n) der cristglaubige(n) außgetriebe(n) werd.“

Hiezu eine Kunstbeilage:

Decorationsplan für die Kirche in Wurmlingen.

Stuttgart, Buchdruckerei der Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 7.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsk. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1899.

## Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von  
Konrad Kummel.

### III. Die Kunst des Treibens.

(Schluß.)

Mit der Revolution und dem darauf beginnenden 19. Jahrhundert wurde auch das Kunst-Treiben, ähnlich dem Kunstschmieden, vollständig vernichtet. Die Revolution hat sich auch nach dieser Seite hin als vollendete Barbarei gekennzeichnet. Wenige Jahrzehnte hatten genügt, um die herrliche Technik fast ganz vergessen zu machen. Anfangs brauchte man diese Kunst nicht mehr, weil der Empire- und Wiedermannszeiten-Zopf kaum etwas anderes zuließ, als gerade Linie oder Kreise, bezw. Kreisfragmente nüchternster Art. Später aber kam auch auf diesem Gebiete die Fabrik auf: das Drücken, Pressen, Stanzen, Prägen und die Guss-Surrogate.

Und so kam es, daß sich die Kirchen selbst noch nach dem Neuerwachen des Glaubens seit den 40er Jahren beim besten Willen oft genug mit einer förmlichen Schundwaare für ihre heiligen Geräthe behelfen mußten, weil nichts Besseres geboten wurde. Noch schlimmer aber war der Umstand, daß durch traurige Pfuscharbeit und totale Verstandnißlosigkeit manches kostbarste alte Metallwerk in schanderhaftester Weise verstümmelt oder mißhandelt wurde — unter dem Namen „Reparatur“! Erst in neuerer und neuester Zeit hat man wieder ähnlich wie die alte Schmiedekunst, so die edlere Treibkunst ausgegraben aus dem Schutt der Verwüstung, und ist wieder diese Kunst in die und jene Werkstatt eingeführt worden. Aber von diesen neueren Arbeiten

können nur wenige als kunstmäßig bezeichnet werden; im Vergleich mit den alten guten Sachen fallen fast alle durch. Freilich muß man sagen, daß es oft genug an den Mitteln fehlt, eine feine Treibarbeit zu bezahlen und daß der Geistliche eben einen Kelch, der außer der „gedruckten“ Cuppa nur noch gestanzte oder gegossene Messingtheile besitzt, also pure Fabrikwaare, aus Armuth nehmen muß. In den meisten Fällen ist aber auch kein Sachverständiger da, der den Schund von der ehrlichen Handarbeit zu unterscheiden wüßte. Der Fabrikbetrieb hat auch auf diesem Felde, wie auf dem der Malerei und Skulptur die wahre Kunst furchtbar geschädigt und vergewaltigt. Und leider steht die kirchliche Metallkunst im allgemeinen in unserem Lande auch noch nicht auf der nöthigen Höhe. Wie eifrig und emsig wird z. B. in profanen Geschäften jetzt wieder die Treibkunst gepflegt! Wir haben köstliche Säckelchen gesehen, welche schon fortgeschrittenere Lehrlinge in der Treibkunst lieferten (z. B. aus einem 20 Pfg.-Stück oder einer Mark ein Reliefföpfchen heraustreiben, so daß der Rand selbst unverletzt bleibt u. s. w.) — aber dazu gehört nicht nur die gründliche Anleitung in der betr. Technik, sondern auch gründliche Vorbildung im Zeichnen und speziell im Wachsmodelliren und eine Gewöhnung des Auges an mustergiltige Vorbilder, wie wir das z. B. in der Gmünder gewerbl. Schule sehen. Ist es zuviel verlangt, wenn man erwartet, daß Keiner die Leitung eines Ateliers für kirchliche Metallkunst übernimmt, ohne solch eine gründliche, allgemein künstlerische und speziell technische Vorbildung errungen zu haben? (Daß übrigens auch in unserem 19. Jahrhundert die eigentliche Treibkunst von Einzelnen noch mit voller

Virtuosität gepflegt wurde, dafür ist der beste Beweis die Arbeit, die wir zu Beginn dieses Artikels erwähnt haben: ein getriebener Silberkorb mit dem aus dem Wasser ragenden Hirsch. Es gesellen sich dazu noch einige derartige Treibkunstarbeiten difficultester Art aus Silberblech. Ein fleißiger Mann hat dieselben während der Zeit seines Privatlebens mit wunderbarer Geduld und Treue geschaffen: es ist kein anderer gewesen, als der verstorbene Vater des Reichs- und Landtagsabgeordneten Landgerichtsraths Gröber, Herr Privatier Albert Gröber in Weingarten, und die Meisterwerke, an deren jedem er Monate, ja Jahre lang gearbeitet hat, sind im Besitze des Sohnes.) Zu den hervorragendsten Monumentalarbeiten der Gegenwart gehören jedenfalls die beiden in Kupfer getriebenen Kolossalfiguren der Herolde, die auf Rossen sitzen und das Banner des Reichs tragen, mit welchen die Ostfront des neuen Reichstagsgebäudes in Berlin besonders charakteristisch geschmückt ist; es sind Werke des bayerischen Künstlers Rudolf Waisson. Uebrigens ist die Kolossalstatue des Hermannsdenkmals im Teutoburger Wald, die erst ca. 1880 vollendet wurde, auch ein bedeutendes und glänzendes Zeichen des Wiederaufblühens der Treibkunst; sie ist aus Kupfer von Hand getrieben.

Kommen wir nun auf hervorragende getriebene Arbeiten in unserem Lande, so gibt uns wiederum Keplers „Württ. Kunstalterthümer“ auf den Einleitungsseiten LXII bis LXXI einen vorzüglichen Ueberblick, auf den wir im allgemeinen verweisen müssen, da er raumeshalber nicht abgedruckt werden kann. Doch heben wir zur Orientirung wenigstens einiges heraus.

Aus der romanischen Zeit ist das Comburger Antependium aus getriebenem und vergoldetem Kupferblech einzig dastehend, das herrliche roman. Rauchfaß aus der Eßlinger Barfüßerkirche ist seit den 40er Jahren verschollen; roman. Reliquienbrustbilder finden sich in Scheer.

Aus der gothischen Zeit: die sechs Pracht-Monstranzen in Ochsenhausen, Weil der Stadt, Horb (rein gothisch) und Gmünd, Wangen und Mergentheim; auch zahlreiche einfache gothische Kelche, die schönsten in Weil der Stadt, Jßny, Zell,

Adolzhausen, Mengen, Gundelsheim, Mingenweiler. Uebrigens ist bei denselben neben der Treibkunst das Email und Ziligran u. s. w. verwendet. Auch gothische Ciborien finden sich noch etwa 12—15 im Lande. Kreuzpartikel-Ostenforien sind zahlreicher, die schönsten in Weil der Stadt, Horb, Gmünd, Ulm, Wiesensteig, Kirchheim (Neresheim), Reichenbach (Weislingen), bei einzelnen derselben, wie z. B. dem Gmünder ist viel getriebene Arbeit. Reliquienbrustbilder in Scheer, Reliquien-Ostenforien in verschiedenen Orten.

Aus der Renaissance- und Spätzeit ist natürlich noch eine Fülle von schönen Metallwerken da — trotz der entsetzlichen Ausleerung der Sakristeien und Schatzkammern in der Säkularisationszeit. Und da zeigt sich die Treibkunst in glänzendster Höhe. In erster Linie kommen die Monstranzen, die schönsten in reiner Renaissance zu Vöberach und Drackenstein, die schönste in Spätkunst zu Gmünd, dann kommen die in Mergentheim, Neresheim, Jßny, Wangen, Hainterkirch, Zöflingen, Mühlheim, Dürmentingen, Uttenweiler, Rottenburg, Ehingen, Ludwigsburg, Kottweil, Altshausen, Schufsenried; Kelche in Barock- und Rokoko zahlreich, besonders in Gmünd, den ober-schwäbischen Städten und Klosterkirchen, silbergetriebene Reliquienbrustbilder in Rißlegg, Wangen, Vöberach, Rottenburg, Wachen-dorf; silbergetriebene Madonnenbilder in Gmünd (das schönste), Aulendorf, Ehingen, Horb, Mergentheim, Ellwangen, der hl. Sebastian in Mergentheim; außerdem eine Reihe anderer Utensilien in diesem Stil, z. B. Leuchter, Weihwasserkressel, Rauchfässer u. s. w.; endlich die großen getriebenen Messingbecken aus Augsburg, das größte und schönste in Jßny.

Von Altaraufsätzen in silbergetriebener Arbeit hat die Stiftskirche in Ellwangen noch weitaus das pompöseste Stück auf ihrem Hochaltar im Chore. Als Eigenthum der Marianischen Kongregation konnte es auf energisches Eintreten derselben den Strahlen der Säkularisation ent-rissen werden und bildet nun, unter † Prälat Schwarz zu einem Ganzen wieder zusammenge-sezt und restaurirt, den ständigen reichen Aufsatz des gen. Hochaltars. Das Werk gliedert sich in den überaus prach-tvollen Rokoko-Tabernakel, das prächtige

Metabelwerk, Leuchterbank, Krönung, und die auf dem Altar stehenden getriebenen Silbervasen mit getriebenen Blumen und den Leuchtern. Es wäre wohl einer eingehenden Beschreibung werth, um so mehr, als die alte Arbeit brillant ist und als sich an den verschiedenen Theilen des kostbaren Altaraufsatzes fast die ganze Spätzeit der Renaissance manifestirt. Die Vasen z. B. sind offenbar noch Barock früher Art, Tabernakel und Haupttheile seiner Umgebung Rokoko auf der glänzenden Höhe, die großen Altarleuchter mit ihren mächtigen Obeliskenformen klassizistisch. Dieser letzte, von verschwundener Pracht zeugende Silberaltar des Landes läßt einen ahnen, in welchem Reichtum und Glanz die Klöster-, Stifts- und reichen Stadtpfarrkirchen der kathol. Landestheile an den Festen der Christenheit geschimmert haben zu Gottes Ehre und des christlichen, katholischen Volkes berechtigtem Stolze, das da sich selber als natürlichen Mitbesitzer und Mitgenießer dieser Pracht ansehen durfte. Ein weiterer kleiner Silberaltaraufsatz steht in der Stiftskirche in Ellwangen auf einem Pfeileraltare (Evangelienseite nächst dem Kreuzaltar); er hat reizende Rokokoformen und ist gleich dem Hochaltaraufsatz ein Juwel der Treibkunst. Der hl. Blut-Altaraufsatz in Weingarten, drei Meter lang, mit Leuchterbank, Tabernakel und Kreuzigungsgruppe war auch ganz aus Silber getrieben, er wurde „säkularisirt“ und an Stelle deren eine Copie aus Holz und verfilbert gestellt. Wir glauben übrigens, daß sich noch mehr Silbertabernakel und Altaraufsätze in Barock und Rokoko im Lande finden sollten.

Vielleicht dürfte es sich bei einer Neuauflage der „Württ. Kunstalterthümer“ empfehlen, in der allgemeinen Einleitung (IV. Kleinkunst) den dort behandelten sechs Rubriken aus der Metallkleinkunst eine siebente einzufügen mit dem Titel: „Altartheile aus Metall“, unter welcher dann Antependien, Tabernakel, Metabelwerk, Altarleuchter und Kreuzfixe subsumirt werden könnten.

In neuerer Zeit sind die größeren Treibarbeiten wieder in unserer Diözese eingeführt worden unter Prälat Dr. Schwarz aus der Werkstatt von Göb in

Regensburg, meistens nach Zeichnungen des dortigen Domvikars Dengler; so z. B. in Ellwangen (Kreuzaltar und Muttergottes-Altar) und Neuhausen a. F. Die zwei ersteren Altäre sind romanisch mit getriebenen Reliefs, der letztere frühgothisch mit Nischen und Rundfiguren. Dazu kommt der Heilighlut-Altar unter der Kuppel in Weingarten, späteres Barock mit Motiven aus der Kirche selbst und Kreuzigungsgruppe, nach Entwürfen des Verfassers dieser Abhandlung. Leider sind dem betr. Treibkünstler, der allem nach eben bis dahin nur auf romanisch-steife Figuren eingearbeitet war, die beiden Figuren von Johannes und Maria nichts weniger als Hilgemäß gelungen, auch der Kreuzifixus ist mehr modern. Tabernakelthüre und Leuchterbank sind fleißig und reich getrieben. —

Auch diesen Artikel schließen wir mit einem zweifachen Wunsch: 1. es möchte ein illustrirtes Inventar der werthvollen kirchl. Kleinkunst unseres Landes, bezw. der Diözese Rottenburg mit Text bald gegeben werden. Man könnte dasselbe auch in Einzeltheilen erscheinen lassen, z. B. Welche (welch eine Zusammenstellung von ca. 3—400 Welche gäbe das!), Monstranzen, Vortragkreuze, Statuen, Reliquarien u. s. w. u. s. w. in getriebener und sonstiger Goldschmiedearbeit! Welches Material für Künstler, Kunstliebhaber, Geistliche als Besteller und für die Arbeiter der Werkstätten!

2. wünschten wir dringend, es möchte doch von allen zum Gebrauche des Heiligsten dienenden Metallgeräthen jede Fabrikarbeit wegbleiben, also Theile von Messingguß, von gestanztem und geprägtem Blech u. dgl., und es möchte streng darauf gedrungen werden, daß hiebei überall nur Handarbeit thätig wäre, womöglich selbst bei Herstellung der Suppen und runden Füße, (doch ist das „Drücken“ dieser Theile noch am meisten angängig); und

3. es möchte bei großen Neuanschaffungen, besonders in den speziellen Altargeräthen ein Sachverständiger vor der Bestellung bezw. beim Abschluß des Auftrags und nach Ablieferung der Waare gehört werden. Das lohnt sich immer; in manchen Fällen hat man ohne solch einen Rath schon schlimme Erfahrungen gemacht.

Der edlen Treibkunst aber, die im Gebiete der Metallkunst den ersten Rang einnimmt, wünschen wir, daß sie, Hand in Hand mit dem Kunstschmieden und der kirchlichen Malerei und Bildhauerei immer mehr wieder zu Ehren kommen und überall mitwirken zu dürfen Gelegenheit erhalte zur Zierde des Hauses Gottes; sie, die bescheidene, geduldige, mühsame und im Kleinsten treu arbeitende Kunst verdient es vor allen andern!

Damit sind wir fertig mit den drei künstlerischen Hauptbearbeitungsarten des Metalls: dem Kunstguß, der Schmiede- und der Treib-Kunst.

Che wir aber zum dritten Haupttheil: von dem Schmucke der Metallarbeiten, übergehen, soll noch im Anhang an das Bisherige die Kunst des Montierens gewürdigt und erklärt werden. Daran schließt sich dann noch das Nöthige über Fabrikfurrogate zum Ersatz bezw. zur Verdrängung der in diesem zweiten Theile behandelten Metall-Hand- und Kunstarbeiten.

### Der neue Hochaltar der Abteikirche Maria Laach.

Zu den besterhaltenen und hervorragendsten Baudenkmälern der romanischen Periode gehört unstreitig die äußerst romantisch an den Ufern eines Sees gelegene Abteikirche Maria Laach, nur wenige Stunden von Andernach a. Rh. Der Grundstein zur dreischiffigen Kirche mit stark hervortretendem Querschiffe und mit schöner Krypta unter dem Ost-Chore wurde gelegt im Jahre 1093. Die Einweihung derselben wurde vollzogen am 23. November 1156 durch Erzbischof Gillin von Trier. Bis zur französischen Revolution diente dieses Heiligthum den Benediktinern von Laach, mit der Aufhebung des Klosters aber wurde auch die Kirche ausgebaut bis auf die kahlen Wände und blieb so fast 100 Jahre lang. Allerdings hat die preussische Regierung, deren Eigenthum die Kirche im Anfange unseres Jahrhunderts geworden ist, die nothwendigsten Reparaturen vornehmen lassen, in dessen blieb das Innere des Gotteshauses dem Gottesdienste und jeglichem Schmuck verschlossen bis zum Jahre 1893, wo die

Beuroner-Benediktiner Erlaubniß zur Benützung des ehrwürdigen Heiligthumes erhielten.

Nun hat durch die Hochherzigkeit Sr. Majestät des Kaisers Wilhelm II. die Erneuerung und Ausschmückung der Kirche einen schönen Anfang und einen kräftigen Anstoß erhalten. Anlässlich seines Allerhöchsten Besuches im Kloster Maria Laach am 19. Juni 1897 hat der kunstsinnige und den Benediktinern wohlgewogene Fürst für diese verödete Kirche einen Hochaltar gestiftet. Alsobald hat er den Geh. Baurath Spitta in Berlin mit der Ausarbeitung eines Entwurfs beauftragt und später dessen Pläne und vorgelegten Modelle genehmigt und den Befehl zur Ausführung derselben gegeben. Der Architekt betraute den Bildhauer Bauer in Berlin mit Ausführung der Steinhauer- und Bildhauerarbeiten, die Mosaikeinlagen bestellte er bei Puhl und Wagner in Rixdorf, die Metallarbeiten für die Kuppel bei einem Berliner Meister.

Die gestellte Aufgabe war nicht leicht, namentlich da es an Vorbildern aus der romanischen Bauperiode selber mangelt. Es handelte sich darum, für einen Chor von 8 m Breite und ca. 17 m Höhe einen Altar von guter Wirkung zu erstellen und man glaubte dies am ehesten erreichen zu können durch einen sog. Ciborien-Altar. Er paßt am meisten zum ernstesten Stil des Innern, er zeichnet die hl. Opferstätte in würdiger Weise aus, und hat zugleich noch für sich den Vorzug des Ehrwürdigen und Altchristlichen. Die Vorarbeiten begannen im Oktober 1898, die Aufstellung Ende Dezember und das Fest Mariä Verkündigung 1899 sah das Werk vollendet. Betrachten wir nun zuerst ganz kurz den Baldachin. Dieser erhebt sich auf vier Säulen im Abstände von je ca. 3 m und wird gebildet durch vier Bogen mit darüber liegenden Giebeln. Auf der dachförmigen Fortsetzung dieser Giebel baut sich, noch von Stein, ein Achteck auf mit einem Durchmesser von 2,64 m. Darüber sitzt eine metallene Kuppel, dem Unterbau entsprechend zunächst im Achteck gerade aufsteigend; der Metallaufsatz ist jedoch im Gegensatze zum Steinernen, flächig behandelten Unterbau, reich gegliedert. Jede Seite ist doppelt



getheilt durch Säulchen, während die Ecken als Pfeiler behandelt sind. Nach oben schließt jede der acht fast ganz offenen Seiten in halbkreisförmigem Bogen, welchen ein reicher Blätterfranz abschließt.

Dieser Kranz maskirt zugleich auch den Kuppelanfang. Die Kuppel selbst ist überhöht, wird an den acht Ecken durch kräftige Geräthe gefaßt und ist infolge der netzförmigen Füllungen ganz durchsichtig. Den Schluß bildet ein mächtiges, reich mit Steinen besetztes, metallenes Kreuz.

Im einzelnen nun noch einige nähere Angaben.

Der annähernd 500 Zentner wiegende Altarbau ruht auf einem Eisenroste. Diese große Last kommt her nicht bloß von der Größe des Aufbaues, der nicht weniger als 9 m hoch ist, sondern vor allem von dem Material, welches an dem Baue Verwendung fand. Sockel und Basen der Säulen sind aus grünlichem Lothringer Sandstein. Die Säulenschäfte sind aus schwarzem Labradorit mit den bekannten Silberfäden, feinpolirt. Die Würfelskapitälé sowie sämtliche andere am Altare verwendeten Steine sind weiß. Es ist das ein besonders feiner und guter Kalkstein aus der Nähe von Paris und er ähnelt am meisten dem Mehlheimer Marmor. An diesem Material bot sich nun reichlich Gelegenheit zur Verzierung und Ausschmückung. Basen und Kapitälé sind einfach behandelt. Die ersteren haben Eckblätter von recht gutem Stil, letztere weisen als Schmuck je vier Blätter auf, welche vom runden Wulst zum Eck des Würfels überleiten. Um so reicher sind die Deckplatten behandelt und die Giebelgesimse. An den letzteren legen sich die Ornamente genau an's Profil an und sie zeichnen sich aus durch recht saubere Ausarbeitung. Die Giebelfelder haben als Füllung je einen herald. Schild mit dem preussischen Adler; dazu kommt noch auf der vorderen, dem Schiffe zugekehrten Seite, ein reich verschlungenes Bandornament, in den drei anderen Giebeln ein hübsches Flechtornament. Bekrönt sind die Giebel von einem Steinkreuz.

In den Ecken zwischen den Giebeln sind die vier Evangelisten angebracht und zwar in Gestalt von Engeln, welche ihre Abzeichen zu ihren Füßen haben. Diese

recht würdig gehaltenen Figuren verbinden mit ihren ausgespannten Flügeln je die beiden Giebelgesimse und maskiren zugleich den Uebergang ins Achteck. Das Achteck selbst zeigt keine Verzierung außer einem Mosaikband, welches unmittelbar unter dem metallenen Aufsatz angebracht ist und das auf blauem Felde mit goldenen Buchstaben die Widmung trägt: Kaiser Wilhelm II. † Zur Ehre Gottes 19. Juni 1897. † Damit sind wir zu den Mosaikverzierungen gekommen. Zunächst tritt in die Augen ein breites Mosaikband als Füllung der Stirnseite der vier großen Bogen. Es sind ganz einfache Formen und helle, leichte Töne, was die weißen Steine verlangen. Viel reicher mußten die inneren Laibungen der Bogen des Baldachins ausgestattet werden. Als Träger brauchen diese viel sattere Farben, zumal sie auch noch den Uebergang vermitteln müssen zu dem prächtigen Kuppel-Inneren. Und wirklich machen sich auch die dunkelblauen Töne des Untergrundes dieser Laibungen, auf welchen die Zeichnungen in Gold und Hellblau sich gut abheben, ganz vorzüglich. Treten wir nun auf den Granitstufen des Altares auf das Suppedaneum, welches selber durch hübsch gestimmte und genutzte Marmormosaik gebildet wird, und schauen wir empor ins Innere des Baldachins, so sehen wir über uns ein Gewölbe mit offenem Ringe im Scheitel, durch welchen man in die metallene Kuppel hinaufsehen kann. Dieses Gewölbe bildet durch den herrlichen Mosaikschmuck eine prächtige Ueberdachung des Altares. Auf Goldgrund, welcher von schönen Vordüren in Blau, Grün, Gold eingefast wird, sehen wir vier Engelfiguren, entsprechend den vier Säulen des Baldachins. Diese Engel sind in Ton und Stil ziemlich genaue Imitationen berühmter Muster in Ravenna. Die Haltung ist vornehm, die Gewandung einfach und edel. Der Heiligenschein ist ein leuchtendes, tiefes Grün, Ober- und Untergewand sind in verschiedenen grauen Tönen gehalten und rothe und goldene Verzierungen erhöhen deren Anmuth. Als Embleme sind ihnen beigegeben, dem ersten ein Lilien-Scepter, dem zweiten ein Keiſerstab mit Muschel, dem dritten ein Kreuz, dem vierten ein Buch und eine Schriftrulle. Diese Mo-

saß ist vorzüglich gelungen und wirkt bei guter Beleuchtung herzerfreuend.

Glasmosaik sehen wir auch am Altare selbst, an der ganz aus Stein gearbeiteten um 1,40 m den Altartisch überragenden Retable sowie an der 0,40 m tiefen Leuchterbank. Hier sind es meistens Sternmotive in Roth-Schwarz-Gold. Die Altarplatte selbst, 2,65 cm lang und 30 Zentner schwer, zeigt nur eine romantische Profilierung, dagegen haben die drei Felber des etwas massigen stipés Füllungen in Marmormosaik.

Hätten die verwilligten Gelder ausgereicht, so wären auch in die drei halbkreisförmigen Nischen der Retable Mosaikbilder gekommen, so aber hat Maler Detken sich begnügen müssen, das Agnus Dei und die Brustbilder der hh. Apostelfürsten Petrus und Paulus in Caseintechnik auf Steinplatten zu malen. Auffallend ist, wie der nemliche Meister, welcher in den Figuren des Gewölbes die alten schönen Muster so pietätsvoll und glücklich verwendet hat, in diesen Bildern der Retable den Typus so sehr ignoriren und so modern und realistisch malen konnte. Ausführung und Farbenstimmung verrathen eine geübte Hand.

Die Wirkung des Altares ist am günstigsten im Chore der Mönche. Weiter zurück im Schiffe wird sie beeinträchtigt, weil die schwarzen Säulen gegenüber dem weißen Oberbau nicht zur Geltung kommen und weil das Kuppelnetz viel zu lustig sich ausnimmt und die etwas massigen unteren Verhältnisse so keine abgegrenzten ruhigen Linien haben, in denen sie nach oben harmonisch sich auswechseln könnten. Der Photograph, ein Laienbruder aus Neuron, hat dies sofort gefühlt und hat bei der Aufnahme das mittlere Fenster der Apfiss verhüllt. Sodann ist die ganze Umgebung des Altares noch düster und farblos, die gemalten Fenster sind zu dunkel und erst wenn einmal der Chor restaurirt ist, wird auch des Altarbaues Wirkung erhöht werden. In Anbetracht des kostbaren am Baue verwendeten Materiales, und der schwierigen Verfehrungsarbeiten wird man die Kosten der Stiftung im Betrage von nahezu 35 000 Mk. erklärlich finden. Der Altar selber wird bei seiner Eigenart zwar nicht dem Geschmacke

aller entsprechen, aber er ist in Anbetracht des hohen Stifters, des althehrwürdigen Ordenshauses, des Anlasses seiner Stiftung, des soliden, edlen Materiales und der kunstvollen Ausführung ein Denkmal, welches einzig dasteht und wohl werth ist, von den Zeitgenossen und von späteren Geschlechtern beachtet und geachtet zu werden. Sein Hauptwerth bleibt ihm für alle Zeiten unbenommen, denn der Altar ist gestiftet von einem hochherzigen Kaiser „zur Ehre Gottes“ und er wird täglich benützt, damit an ihm sich der Wahlspruch des Benediktinerordens immerfort erfülle: „Ut in omnibus glorificetur Deus“: „damit Gott in Allem verherrlicht werde“.

Abtei Maria Laach am Vorabend der Consecration des Altares 16. V. 1899.

P. Wolfgang Schnell,  
O. S. B.

## Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfr. Deßel.

(Fortsetzung.)

So komponirte er gleich im Chore der Kirche ganz neu und originell die Himmelfahrt Mariens, eine würdige, im Stile der Kirche gehaltene und künstlerisch durchgeführte Darstellung. Auch die erste Scene aus dem Leben des hl. Gallus im Schiffe, wie er die Tochter des alemannischen Herzogs Gunzo zu Ueberlingen heilt, zeigt eine ganz neue Auffassung gegenüber der früheren Darstellung. Es ist interessant, diese Komposition unseres Meisters mit derjenigen desselben Inhaltes zu vergleichen, wie wir sie in dem Glasgemälde der Kirche zu Hofes gesehen haben (vgl. Nr. 5 dieses Jahrg.). Als der hl. Gallus die Tochter des Herzogs geheilt hatte, wollte lektierer, wie die Legende erzählt, ihn auf den eben erledigten Bischofsthron von Konstanz erheben, aber der Heilige weigerte sich standhaft. Als dann später auch die Geistlichkeit und das Volk in ihn drang, empfahl er ihnen den Diakon Johannes von Grabs, den er früher kennen gelernt und noch weiter in der Kenntniß der heiligen Schrift unterrichtet hatte. Wirklich wurde auch Johannes gewählt und sogleich von den anwesenden Bischöfen konsekriert

im Jahre 614 oder 615. Diesen Vorgang aus dem Leben des Heiligen, wie er die Bischofswürde ausschlägt und seinen Mitbruder Johannes hiezu vorschlägt, stellt das Hauptbild des Schiffes dar, das den Beschauer schon beim Eintritt in das Gotteshaus mit Bewunderung erfüllt. Es ist wirklich eine großartige Komposition von prächtiger Gruppierung, feinen Charaktergestalten und von überraschender Perspektive in den architektonischen Formen. Der Meister verlegt den Vorgang in die Hallen der Kirche eines Spätkiles und bringt gerade durch diesen absichtlich gewählten

Anachronismus die Darstellung in schönste Harmonie mit dem Stile der Kirche. Wir sehen hier den hl. Gallus vor dem Throne des Herzogs stehen, der ihm den Bischofsstuhl von Konstanz anbietet; von der rechten Seite kommen die Domherren und bringen die bischöflichen Insignien, während auf der linken Seite die zur heiligen Feier

geladenen Fürsten und Aelte postirt sind. Ueber dem Bilde schwebt in reicher Glorie die heilige Dreifaltigkeit mit Engelgruppen, den irdischen Vorgang unten gleichsam weihend und erklärend. Ergreifend ist der Moment gegeben, in welchem der hl. Gallus mit zum Himmel erhobenem Haupte die Wahl zum Bischof von Konstanz ablehnt und seinen neben ihm knieenden Gefährten Johannes als den würdigsten hiezu empfiehlt. Das Rundbild über der Orgel stellt den Heiligen dar als Glaubensboten, wie er unter den heidnischen Germanen das Evangelium predigt und ihre Götzen vernichtet.



St. Gallus heilt die Tochter des Herzogs Gunzo.

Eine letzte Zierde erhielt die Kirche in Wurmlingen in den neuen Fenstern. Es ward bei deren Anfertigung von Seiten des Leiters der Restauration eine doppelte Forderung gestellt: einmal sollten sie in ihren figürlichen und ornamentalen Darstellungen mit dem Stile der Kirche harmoniren, dann aber sollten sie, ebenfalls dem Klassicismus und der Ausmalung der Kirche entsprechend, derselben das volle Tageslicht lassen, damit Bilder und Ornamente zur vollen Wirkung kommen könnten. Das wurde erreicht, indem als Glasmaterial das sog. gefandelte Antikglas verwendet wurde. Die beiden Chorfen-

ster sind Ziegelfenster und haben je zwei Darstellungen: das eine auf der Evangelienseite hat zwei Szenen aus dem Leben des heiligen Johannes Franz Regis, zu dessen Ehre ein früherer Pfarrer, Heint. Meßner, ums Jahr 1750 die St. Regis-Bruderschaft eingeführt hat.

Das obere Medaillon stellt dar, wie der Heilige einst den blinden Knaben eines Rechtsanwaltes heilte, das untere, wie er Almosen spendet. Das Fenster auf der Epistelseite zeigt zwei Szenen aus dem Leben des hl. Othmar, des Nachfolgers des hl. Gallus als Abt von St. Gallen: wie er aus einem Fäßchen, das stets gefüllt blieb, wie viel er auch daraus nahm, Kranke mit Wein labte, und wie er im Gefängniß zu Bodmann schmachtete und selbst hier noch mit seinen kargen Lebensmitteln Arme unterstützte. Die Darstellungen sind mit gelungenen Ornamentik im Empire-Stil reich umrahmt und zeigen treffliche Kompo-

sitionen. Die übrigen Fenster haben einfache Einfassungen und sind oben mit Blumenguirlanden, unten mit hübschen Emblemen ausgestattet. Sämmtliche Fenster sind von Glasmaler Fr. C. Bnant in München. (Fortsetzung folgt.)

## Die Bildhauer Johann, Joh. Bapt. und N. N. Trarbach in Andernach und Simmern und ihre Arbeiten von 1541—1627.

Von Fr. Mone in Karlsruhe.

In Nr. 4 des „Archiv für christliche Kunst“, Jahrgang 1899, findet sich ein Aufsatz des kgl. Regierungsbauamteilers Mery in Magdeburg, welcher die Ueberschrift trägt: „Grabdenkmal des Berndt von der Schulenburg in der St. Katharinen-Kirche in Brandenburg an der Havel.“ Der in Magdeburg wohnende Verfasser schreibt in diesem Aufsatze: „das Entstehungsjahr ist nicht genau zu ermitteln — auch der Name des Meisters ist nicht bekannt“. Diese Aeußerung veranlaßte mich, über jenes Denkmal mich zu äußern. Der Künstler ist kein anderer, als der bekannte Bildhauer Johannes Trarbach in Simmern am Hunsrück, von welchen eine große Anzahl Grabdenkmäler, in Kunststein (Gußstein) angefertigt, bekannt sind. Die überaus zahlreichen Photographien, Lithographien und Handzeichnungen der Trarbach'schen Grabdenkmäler und die Orte, wo sich jene Kunstwerke von Gußstein befinden, sind in mehreren Werken mitgetheilt. Die werthvollsten Trarbach'schen Grabdenkmäler von Johann Trarbach, seinem Vater Joh. Baptist und von seinem Sohn, von seinem Enkel und von seinen Schülern von 1553—1627 sind in Meisenheim bei Kreuznach, in Simmern selbst, in Burrweiler, Mimbach, Dürkheim, in der Alexanderkirche in Zweibrücken, Marienthal, sämmtliche in der bayerischen Rheinpfalz, in Sickingen, in Kirnbach, in Pforsheim, in Wertheim in Baden, Matthiaskirche in Trier, zu St. Arnual bei Saarbrücken, in Worms (Paulus-Museum), zu Eßlingen und Erbach (Hessen) und an anderen Orten noch vorhanden. Besonders ist auch die Fassade des Trarbach'schen Hauses, die ganz von in Kunststein gegossenen Skulpturen hergestellt ist, in Andernach am Rhein (Rheinstraße 4) sehenswerth. In Andernach selbst befindet sich wohl das älteste Gußsteindenkmal der Trarbach von 1541. Diese Künstlerfamilie wanderte in der zweiten oder dritten Generation nach Simmern aus, wo ein Bildhauer Johannes d. J. Trarbach als Bürgermeister 1586 starb. Ueber diese Familie (vier Generationen) siehe die Baudentmale in der Pfalz. Band 3. S. 172 ff. Dasselbst ist auch S. 174 die chemische Analyse des Gußsteines (Cement) von Director Dr. Brund in Ludwigshafen mitgetheilt. Die Herstellung jenes Gußsteines war, wie es scheint, anfänglich ein Familiengeheimniß. Man erhitzte die Lava der ehemaligen Schlammvulkane an der Eifel und bei Andernach bis zur Weißgluth. Dadurch zerfiel der Stein in ein weißes Mehl, das vorzüglich geeignet ist zum Formen. Die

angelegte Probestimmung des Andernacher Gußsteines haben ergeben, daß man im 16. und 17. Jahrhundert etwas Gyps beisezte. Auch diejenigen Gußstücke, welche zur Colorirung (Bemalung) bestimmt waren, wie Wappenschilder, oder welche als Sandstein und Marmorimitation verwendet werden sollten, erhielten eine besondere farbende Beigabe. Für die Inschriften verwendete er schwarzen polirten Schiefer, welcher von den sogen. Gläßschreibern kalligraphisch beschrieben wurde. Als Schüler der Trarbach darf man nach ihren Arbeiten den Bildhauer Voidel in Speyer, Hans Ködlein von Würzburg und Michael III Kern von Forchtenberg bei Mergentheim 1580 bis 1649 annehmen. Alfred Klemm, die württembergischen Baumeister und Bildhauer, hat auch schätzbares Material über die Trarbach zusammengestellt. — Vom ersten Fabrikanten N. N. Trarbach in Andernach 1541 heißt dieser Cement oder Gußstein „Andernacher Stein“. Die Ornamente an den Grabdenkmälern, wie auch an den in der Katharinenkirche in Brandenburg a. d. Havel, sowie die knieenden Figuren, die biblischen Reliefs (Taufe Christi, Auferstehung, Christus am Kreuze, Gott Vater, die Taube des hl. Geistes und sämmtliche Wappenschilder sind gegossene Arbeit. Daher finden sich sämmtliche Figuren, Architekturstücke, Ornamente auf dem Schulenburg'schen Denkmal auch auf den übrigen Trarbach'schen Werken.

## Mittheilungen.

Träger für Opferbüchsen. Im Mittelalter hat man vielfach am Patrociniumsfest eine Statue, meistens Brustbild, des Schutzheiligen auf einem Tisch oder einer Console beim Haupteingange der Kirche aufgestellt, um so die Eintretenden durch den Anblick des Bildes auf eine Opfergabe, sei es zur Feier des Gottesdienstes oder überhaupt zum Besten des Kirchengebäudes aufmerksam zu machen. Manche solcher Brustbilder haben sich noch erhalten, welche vielleicht Jahrhunderte solchem Zwecke dienten; vielleicht daß da und dort noch, besonders an Filialkirchen, solche Bilder verwendet werden. In neuerer Zeit ist man auf den Gedanken gekommen, die Opferbüchse einer Statue in die Hand zu geben, welche einen „Bettelnaben“ darstellt, und es suchen sog. Kunstankalten bereits „unsergiltige Zeichnungen“ in öffentlichen Blättern anzupreisen. Der Knabe erscheint dann gewöhnlich in leichtfertiger Kleidung, in kurzem, umgequertem Hemd oder dgl. und kann dann, natürlich wohlfeil, in Thon oder anderer Masse bestellt werden. Das ist nun offenbar der Sache unwürdig und der Zweck zum Opfer sammeln an Kirchen und Kapellen dürfte doch geziemender erreicht werden, wenn hiezu eine Engelsegestalt in langem, wallendem Gewande, in ehrwürdiger Stellung, in edlem Gesichtszuge, polychromer Fassung gewählt würde. K.

Hiezu zwei Kunstbeilagen:

1. Der neue Hochaltar der Abteikirche Maria Taach.
2. St. Gallus schlägt das Bisthum Konstanz aus und empfiehlt seinen Gefährten Johannes.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 8.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.50 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1899.

## Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfr. Dehel.

(Fortsetzung.)

### 15. Dürbheim bei Spaichingen.

Die den heiligen Apostelfürsten Petrus und Paulus geweihte Pfarrkirche in Dürbheim stammt in ihrer jetzigen Gestalt aus dem Jahre 1763, wie am Westportal eingemeißelt steht. Doch ist wohl nur das 20 Meter lange und 10 Meter breite Schiff aus dieser Zeit. Dem flachgedeckten Schiffe schließt sich der ebenfalls flachgedeckte, aber etwas erhöhte Chor an; er bildet ein Quadrat in seinem Grundriß, ist polygon geschlossen und stammt wohl noch aus der Gothik. Der Thurm jedoch zeigt in seinen untern Geschossen mit seinen rundbogigen Thürchen und Schießscharten noch die romanische Zeit. Im Jahre 1862 wurde der Thurm um die Summe von 19714 M. um ein Bedeutendes erhöht und dabei kamen vier neue Glocken von Hugger in Nottwil, um die Summe von 6000 M. und die Dreingabe der drei alten in den erhöhten Theil des Thurmes. Seitdem war an der Kirche nichts weiteres mehr geschehen und es machte sich darum auch hier mit der Zeit die Nothwendigkeit einer innern Erneuerung geltend. Der für eine würdige Zierde des Gotteshauses besorgte Pfarrherr Holz wendete sich deshalb im August 1896 an den Diözesan-Kunstverein, um Einleitung in die Restauration zu treffen. Nachdem zuerst im Jahre 1897 die neuen Fenster im Schiffe erstellt waren, gieng es im folgenden Jahre an die übrige Restauration der Kirche.

Mit der dekorativen Ausmalung der Kirche sowie mit der Renovation der inneren Ausstattung derselben wurde Maler Dehner von Nottburg beauftragt. Die unteren Theile der Wände erhielten einen

kräftig braunrothen, die obern einen gelblich-grünen Ton, während der Grundton des Plafonds mehr ins Weißgelbliche geht, so daß die Farbentöne mit den Ornamenten an Wand und Plafond, in Chor und Schiff, gute Harmonie zeigen. Die Ornamentik ist stilistisch richtig und passend, nicht zu überladen angewendet. Auch die Fenster sind mit Ornamenten umrahmt, durchbrochen von Kartuschen und unterbrochen theils von Blumen, theils von Engelsköpfchen, die aber wohl stark orientalisirte gefärbt sind. Die Ornamentik am Plafond war von selbst gegeben, da ihr die Aufgabe zu theil ward, ein großes Hauptbild und vier kleinere Darstellungen zu umrahmen; sie ist hier zum Theil mit Gold und Silber aufgelichtet, was die etwas stark aufgetragenen Farbentöne mildert und zu schöner Stimmung verflärt.

Die Ausstattung der Kirche mit den jetzigen Altären und der Kanzel geschah wohl bald nach Erbauung des Schiffes; alle drei Altäre wie die Kanzel sind wie aus einem Gusse und wohl auch vom gleichen Meister, da die ganze Komposition wie auch die Ornamente auf ein und dieselbe Hand hinweisen. Die neue Fassung und theilweise Neuvergoldung derselben entspricht in ihrer schönen, abwechslungsreichen Marmorirung ganz dem Charakter jener Zeit und ist durchweg sauber durchgeführt, daher die Wirkung auch eine ganz gute ist. Alle drei Altäre bilden in ihrer Konstruktion eigentlich nichts anderes als breit und reich angelegte Umrahmungen von größeren und kleineren Altarblättern oder Oelgemälden; diese selbst aber sind — zwar aus der Zeit der Altäre — doch von einem höchst mittelmäßigen Werth und sie sind auch durch die Renovation und theilweise Uebermalung um gar nichts schöner und

würdiger geworden; sie sind künstlerisch völlig werthlos. Da wäre nun zu wünschen, daß, so bald die Mittel es erlauben, in diese ebenso einfach als hübsch gebauten Altäre wieder neue Altarblätter kämen, aber solche von keinem Pfuscher, sondern von einem anerkannten Meister, von einem Maler, wie ihn etwa die „deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ stellen könnte. Dann wäre eine prächtige Harmonie geschaffen und die Altäre würden auch für die künftige Generation der Gemeinde erst recht künstlerisch werthvoll und Andacht erregend dastehen. Der jetzige Kontrast zwischen diesen schlecht gemalten Altarblättern und den herrlichen, neuen Plafondgemälden, auf die wir zu sprechen kommen, muß jedem halbwegs künstlerisch sehenden Auge auffallen und sollte und wird wohl auch früher oder später einer prächtigen Harmonie Platz machen.

Die schönste und kunstreichste Zierde der restaurirten Kirche sind nentlich eben diese Plafondgemälde von dem Münchener Historienmaler Bonifaz Kocher. Die Fläche des Plafonds im Schiffe hat eine Länge von 14 und eine Breite von 9 Metern und mußte hier, sollte eine so große, leere Fläche nicht störend in dem Gotteshause wirken, nothwendig figurale Malerei eintreten. Es wurde deshalb für die Decke ein größeres Bild — 5 Meter breit und 7 Meter hoch —, nebst vier kleineren Medaillons, welche die Brustbilder der vier Evangelisten aufnehmen sollten, bestimmt. Als Haupt- und Mittelbild wurde eine Darstellung aus dem Leben der heiligen Apostelfürsten Petrus und Paulus gewählt, die im Mittelalter schon eine beliebte Scene war, nemlich der „Abschied der Apostel Petrus und Paulus“ vor ihrer Hinrichtung. Um den Gegenstand für das Volk noch verständlicher zu machen, deutete der Meister zugleich auch den Todesgang der beiden Apostel und die Art ihrer Hinrichtung an. Wir sehen deshalb links den Scharfrichter mit dem Schwerte stehen, als Andeutung, welche Todesart der Apostel sterben werde, während im Hintergrunde das Kreuz für den hl. Petrus aufgerichtet wird. Der Meister hatte die große Skizze zu diesem Hauptbild auf ganz gewöhnlichen, geleimten Pappendeckel gemalt, woraus ihm

große technische Schwierigkeiten entstanden, da die Farben auf solchem Material bald zu hell bald zu dunkel austrocknet. Für seine Zwecke war dieses Verfahren auch genügend, da er so mehr Zeit auf die Kartons verwenden konnte, aber der Kritik über die Skizze war damit eine größere Zielscheibe aufgestellt. Den (aber nicht vom Besteller) an den Meister ergangenen Wunsch, die Skizze in Beuron vorzulegen und kritisiren zu lassen, hat der Künstler rundweg abgeschlagen, mit dem Aufügen, lieber auf den Auftrag verzichten zu wollen, und man muß sich allerdings sagen: Beuroner Malerei und Barockkirche — wie sollte das zusammenstimmen! Auf die Wünsche des Diözesan-Kunstvereins bezüglich einiger Abänderungen in der Skizze bei der Ausführung ist dagegen der Meister bereitwilligst und sofort eingegangen, Aenderungen aber in den Farbentönen, besonders Hervorhebung von einzelnen Figuren und dergleichen mußten sich bei der Ausführung von selbst ergeben, da eine Skizze, besonders eine solche auf Papier, nicht in natura wiedergegeben werden kann und eine solche Wiedergabe auch nicht beabsichtigt war. Bei der Ausführung geschah dann die Hervorhebung der Hauptgruppe besonders durch die richtige Abstufung der Farbentöne und wirkt auch die auf den Stufen liegende Figur, die der richtigen Perspektive wegen auf der Skizze so groß gezeichnet werden mußte, jetzt, nachdem sie bei der Ausführung in der Farbe untergeordnet ist, nicht mehr störend. Die drei Figuren links hinter dem Scharfrichter sind als theilnehmende Christen gedacht, deren vorderste die Frau ist, die dem Apostel Paulus ihr Tuch überreicht hat. Die vor dieser knieende Figur, direkt hinter dem Scharfrichter, ist ein Soldat oder Scherge, der Hammer, Nägel, Stricke u. s. w. in einem Korbe zusammenrichtet. Die Gestalt mit dem rothen Mantel hinter dem Apostel Petrus ist ein Opferpriester, der höhnisch auf das Kreuz hinweist. Die ganze reiche Komposition wirkt ergreifend schön und eindrucksvoll und eine auch im Detail korrekte Zeichnung und herrliche Farbenstimmung, wie man beides an Kocher gewohnt ist, stellt dieses große Bild würdig an die Seite der Wurminger Darstellungen von demselben Meister.

Eine gleich ausgezeichnete Komposition, wenn auch an bekannte Vorbilder erinnernd, ist am Plafond des Chores das ebenfalls von Locher entworfene heilige Abendmahl. Voll Hoheit und Würde in Gestalt und Ausdruck sitzt in der Mitte der Tafel der Heiland, rechts von ihm sein Lieblingsjünger und links der hl. Petrus. Die treffliche Gruppierung der übrigen Apostel und die Charakterisierung ihrer Köpfe zeigen auf den ersten Blick den Meister, wie wir ihn aus der Mappe der „deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“, namentlich aus der des letzten Jahrganges (1898) kennen. (Fortf. folgt.)

## Hans Multscher von Ulm.

Von Max Bach.

Nachdem die schöne Publikation der Kunsthistorischen Gesellschaft über Hans Multscher und als Text dazu die Abhandlung von Heber<sup>1)</sup> erschienen ist, hat man alles nur wünschenswerthe Material beisammen, um den Künstler vollauf würdigen zu können. Es ist ein Meister allerersten Rangs, ein Phänomen in der Kunstgeschichte für die Zeit, aus welcher bei uns so wenig erhalten ist. Aber fragen wir, ist es möglich, ihm die Doppelseigenschaft als Bildhauer und Maler zuzutragen? Mit dieser Frage werden wir uns zu beschäftigen haben.

Betrachten wir zunächst den Bildhauer. Als solcher erscheint Hans Multscher erstmals 1427 im Ulmer Bürgerbuch, dann nennt er sich auf dem im Jahr 1433 gestifteten Marg'schen Altar im Münster zu Ulm selbst als den Verfertiger des Bildwerks, weiter wird er in einem steueramtlichen Protokoll von 1431 genannt als „Bildmacher“ und schließlich bezeugt am 13. März 1467 Graf Hans von Vohringen, daß er an Meister H. M., Bildhauer in Ulm und seiner Frau Adelheid Rigin Jahrzeit (d. h. jährl. Seelenmesse) 1 1/2 fl. rh. ewigen Zins aus seinen Gütern um 37 fl. verkauft habe.

Aus diesen Ulmischen Urkunden geht unwiderleglich hervor, daß Multscher Bildhauer und zwar in erster Linie Steinbild-

hauer war. Wie steht es aber mit den Sterginger Urkunden? Dort ist nachgewiesen, daß für die Pfarrkirche in den Jahren 1456—58 ein großes Altarwerk aufgestellt wurde, welches ein Hans Multscher „der Tafelmeister“ gemacht hat. Nun kann nach dem Sprachgebrauch der damaligen Zeit unter Tafelmeister nicht speziell ein Bildhauer verstanden werden, sondern wie man heutzutage sagen würde, ein Altarbauer, d. h. der Unternehmer für den ganzen Altar.

Aus den mit großer Sorgfalt von Heber zusammengestellten Auszügen aus den Kirchenrechnungen geht nun weiter hervor, daß in Jungsbrunn die Schreinerarbeit, der Tabernakel u. s. w. gefertigt worden ist; die Bildwerke aber, unter denen, nach meiner Annahme, nicht zugleich auch die Gemälde zu verstehen sind, aus Ulm überführt wurden. Der Meister war längere Zeit in Sterzing anwesend und ihn und seinen Vertrauensmännern, welche ausdrücklich als Ulmer Kaufleute bezeichnet sind, werden nach und nach 300 rh. Gulden ausbezahlt. Ob auch die darunter begriffenen 2 fl. für einen Bader, welche Heber anführt, so zu verstehen sind, als gegeben „dem Meister Hans für einen Bader“, ist mir sehr unwahrscheinlich. Der Eintrag sagt ja deutlich: „mer hab ich geben dem Maister Hansen dem pader.“ Man darf dabei nicht an eine andere Person denken, denn im Mittelalter erhält bekanntlich jeder Handwerker das Prädikat „Maister“.

Gehen wir nun zur Beschreibung der Bildhauerwerke über. Sie bestehen erstens aus den Predellenfiguren: Christus mit den zwölf Aposteln. Die Figuren sind 0,67 Centimeter hoch und stehen jetzt leider auf Barocksockeln in der Margarethenkirche zu Sterzing, modern bemalt, was ihren alterthümlichen Eindruck wesentlich beeinträchtigt. Es sind, um mich der Worte Hebers zu bedienen, Kunstwerke nicht gewöhnlicher Art, und durch die individuelle Charakteristik und Ausdrucksfähigkeit der Köpfe verschiedenen Alters, wie durch die Schönheit der naturgemäßen und mannigfaltigen Gewandführung und der Hände sogar überraschend und als Vorläufer der Syrlin'schen Werke von höchster Bedeutung.

<sup>1)</sup> Zuerst abgedruckt in den Sitzungsberichten d. phil. histor. Klasse d. k. bayer. Akad. d. Wissenschaften 1898 II.

Noch bedeutender sind aber die Holzschnitzfiguren des Altarschreins. In der Mitte Maria mit dem Kind, 1,58 Meter hoch, jetzt wieder am Hauptaltar der Pfarrkirche angebracht, aber leider durch hinzugefügte Attribute, Krone u. s. w. entstellt. Es ist eine hoheits-, anmuths- und empfindungs-volle Gestalt, ich möchte fast sagen in moderner Auffassung, nicht in dem konventionellen steifen Stil, den man sonst bei Holzschnitzfiguren dieser Zeit wahrnimmt. Auch das Kind ist ungemein liebreizend und gut modellirt. Beiderseits vor dieser Mittelfigur standen nun vier weibliche Holzfiguren, etwas kleiner als die Madonna und zwar die Heiligen: Katharina, Barbara, Apollonia und Agnes von ganz überraschend guter Ausführung, fein in Bewegung und Drapirung, die jugendlichen Köpfe von großer Anmuth, zart im Ausdruck, weich in den Formen. Außerdem befinden sich noch in der Spitalkirche zu Sterbing zwei Schnitzfiguren, die Heiligen Florian und Georg in den traditionellen Künstungen. Die beiden Figuren 1,54 Meter hoch, erscheinen nur durch die spätere Uebermalung geringer als die zuvor genannten, sie sind mit der gleichen Sorgfalt wie die anderen Statuen ausgeführt und es besteht somit kein Zweifel, dieselben der gleichen Hand zuzuschreiben. Weber nimmt an, diese Figuren hätten gleichsam als Wächter des Schreins rechts und links von demselben gestanden.

Die Maria war, wie meist üblich, von zwei Engeln begleitet, welche eine Krone über ihrem Haupte hielten. Diese von den früheren Autoren noch an Ort und Stelle gesehenen Engel sind in neuerer Zeit abhanden gekommen und verschollen.

Dr. Probst hat versucht in seinem Artikel im Jahrgang 1897 dieser Blätter Nr. 2 nach Analogien sich umzusehen und bespricht mehrere Skulpturen aus Oberschwaben stammend, wovon er besonders die drei trauernden Frauen von einer Kreuztragung in Kottweil und die von Paulus in seinen Württembergischen Kunstdenkmälern publizirten Bromweiler Figuren hervorhebt. Ich kann mich nicht entschließen, diese Skulpturen an die Seite der herrlichen Werke unseres Meisters zu setzen, geschweige denn an seine Schule zu denken, sie sind offenbar etwas früher, mehr gegen

den Anfang des 15ten Jahrhunderts hin zu versetzen. Dagegen finde ich auch einen Schulzusammenhang der Eristkircher Statuen mit den Bromweiler Figuren anzunehmen, als berechtigt.

Betrachten wir jetzt noch die Gemälde der Flügel. Sie enthalten beim geschlossenen Schrein Szenen aus der Passion und zwar je zwei Bilder auf beiden Seiten. Oben rechts die Dornenkrönung, unten die Kreuztragung; links oben der Delberg, darunter die Geißelung. Bei geöffneten Flügeln erscheinen rechts oben die Anbetung der Könige, unten der Tod Mariens, links oben die Verkündigung, unten die Geburt Christi. Die Malerei ist im Wesentlichen von einer Hand und zwar von einer Künstlerhand, die keinesfalls hinter derjenigen des Bildhauers zurücksteht.

Die Delbergscene bietet in den Hauptfiguren Schönheiten dar, die zu den hervorragendsten des ganzen Euflius gehören. Die Perle des Bildes aber ist die Gruppe der schlafenden Jünger welche wir in Abbildung wiedergeben. Die wundervollen Gestalten verbinden ein in dieser Zeit außerhalb der Niederlande seltenes Naturstudium, eine Charakteristik in den Köpfen, die bewundernswerth ist. Die Malerei ist von einer Zartheit des Auftrags nach Licht und Schatten, wie von einer Bedachtnahme auf die entsprechende Abhebung der Figuren durch Schlagschatten wie durch Helligkeit oder Dunkel des Hintergrundes, die für die oberdeutsche Kunst der Mitte des 15ten Jahrhunderts in Erstaußen setzt. Von besonderem Reiz ist das erste der vier Marienbilder, die Verkündigung; es erinnert auf den ersten Blick sofort an die gleiche Scene Barth. Zeitblom's am Heerberger Altar, steht aber durch die feine Naturbeobachtung des perspectivisch gezeichneten Raumes noch höher. Eine derartige Behandlung des durch die Fenster einfallenden Lichtes und der dadurch bewirkten Reflexe und Schatten ist sonst der Oberdeutschen Kunst des 15ten Jahrhunderts fremd.

Aufsprechend naturalistisch wirkt der Tod Mariens durch die Naturwahrheit und ergreifende Schilderung der Scene. Von wunderbarer Schönheit ist das edle schmale Gesicht Mariens, ein verklärtes Bild überstandener Leiden. Die Apostel gruppiren



sich in der gewohnten Anordnung und im Hintergrund erscheint die Halbfigur Christi mit der Seele Mariens auf dem Arm.

Aber wer ist der Meister dieser schönen Gemälde, denen bis heute kein zweites Werk seiner Zeit gleichgestellt werden kann? Auch wenn wir nicht in der glücklichen Lage wären, den Namen des Bildhauers zu kennen, müßte man auf die Ulmer Schule schließen, denn Ulmisch durch und durch ist die ganze Empfindungsweise des Meisters, die leichten schön gestimmten Farben, die Art der Gewandbehandlung und dergleichen.

Neber sucht in einem Gemälde der Schleißheimer Galerie, „Christus als Schmerzensmann“, datirt 1457, denselben Meister nachzuweisen, doch glaube ich mit Unrecht. Die harte Behandlung der Draperie besonders bei der Maria, das wenig studirte Nackte u. s. w. läßt sich nicht mit den Sterginger Bildern in eine Linie stellen. Auch das Bild der heiligen Dreifaltigkeit im Münster zu Ulm, welches die Publikation der photographischen Gesellschaft auf dem Textblatt abbildet und Neber demselben Meister zuschreibt, dürfte in seinem jetzigen Zustand kaum als ebenbürtig gelten.

Die bekannten Gemälde der Ulmer Schule bieten somit vorerst keine Anhaltspunkte zur Bestimmung weiterer Werke des unbekannten Meisters, alle ungefähr gleichzeitigen Bilder eines Lucas Moser, eines Herlen, eines Schüchlin u. s. w. lassen sich nicht damit vergleichen. Moser ist von der Miniaturkunst beeinflusst, Herlen von den Niederländern und Schüchlin von der fränkischen Schule. Und gerade der letztere, den man seither als den Lehrer des Zeitblom angesehen hat, steht in keinem Zusammenhang mit den Sterginger Bildern und deßhalb möchte ich ihn auch gar nicht als tonangebend für die späteren Ulmer Meister ansehen. Zeitblom's Kunst ruht vielmehr auf dem großen unbekannten Meister, denselben dürfen wir mit größerer Wahrscheinlichkeit als Schüchlin für den Lehrer Zeitblom's halten. Wenn man Zeitblom's Geburt etwa 1550 annimmt, so kann er noch mehrere Jahre als Schüler in der Werkstatt des Meisters gearbeitet haben.

Früher<sup>1)</sup> glaubte ich annehmen zu müs-

sen, da die Zeit zwischen den Ulmer und Sterginger Urkunden einen Zwischenraum von 23 Jahren frei läßt, wo man von Multscher nichts mehr hört, den Sterginger Meister von dem Ulmer Bildhauer Multscher ganz zu trennen. Jetzt steht aber fest, daß wir zwei Künstler annehmen müssen, und zwar beide Ulmer, welche gleichzeitig an dem Werk theilhaftig waren.

Neber ist geneigt, den Bildhauer mit dem Maler zu identificiren, obgleich er zugibt, daß dafür keine sicheren Anhaltspunkte vorhanden sind und ebensovienig hiefür weitere Beispiele aus der Kunstgeschichte bekannt sind, daß ein hervorragender Maler zugleich auch ein bedeutender Bildhauer gewesen wäre. Bei Multscher, der wiederholt und entschieden als Bildhauer und nicht als Bildschnitzer erwähnt ist, dürfen wir mit vollem Recht diese Doppel-eigenschaft in Abrede stellen.

Neber nimmt zwei Möglichkeiten an, die für eine Doppelkunst Multschers sprechen sollen. Erstens, die stilistische Uebereinstimmung der Gemälde mit den Skulpturen und zweitens, weil nicht wohl anzunehmen sei, daß ein so hervorragender Meister einen in seiner Kunst congenial gestellten Maler zur Mitarbeiterschaft gewonnen haben könnte. Beide Gründe scheinen uns absolut unhaltbar; erstens ist von einer stilistischen Uebereinstimmung der Gemälde mit den Skulpturen auch nicht das Geringste wahrnehmbar. Die Drapirung der Bildhauerwerke Multschers ist so charakteristisch und eigenartig, daß es nicht schwer halten würde, dafür bei den Gemälden Analogien zu entdecken. Und wie sollte ein technisch so hervorragender Meister, wie es der Maler der Sterginger Tafeln war, zugleich auch ein bedeutender Bildhauer sein! Das ist einfach unmöglich und auch bis auf die neueste Zeit niemals dagewesen.

Nein, wir müssen uns auf einem mehr natürlichen Wege die Umstände zu erklären suchen, die dazu geführt haben, warum in den Sterginger Urkunden niemals von den Gemälden oder einem Maler die Rede ist. Und ich glaube hiefür einen Anhaltspunkt zu haben. Die Tradition weiß in Sterbing von einem Ulmer Kaufmann Namens Leonhard Scharrer zu erzählen, der den Hochaltar der Kirche dort-

<sup>1)</sup> Ein neuer Meister der Ulmer Schule, in der Zeitschrift für bildende Kunst 1897/98.

hin gebracht haben soll, und wie noch hinzugefügt wird, seine Vaterstadt des Glaubens wegen habe verlassen müssen. Für die Zeit um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ist nun allerdings diese Annahme ausgeschlossen, denn die Reformation und die damit im Zusammenhang stehende Bilderstürmerei ist ja erst viel später erfolgt.

Damit wäre aber nicht ausgeschlossen, daß Scharrer wirklich der Stifter der Gemälde ist, die er in Ulm hat ausführen lassen. Und somit erklärt sich dann auch leicht das Schweigen der Urkunden über die Gemälde und ihren Verfertiger, da selbstverständlich die Kirchenverwaltung dafür keine Ausgaben zu machen hatte.

Daß Scharrer ein wohlhabender Mann war, beweist sein noch erhaltener Grabstein an der Kirche, dessen Datum aber leider verstümmelt ist. Noch ist zu beachten, daß die angegebene Summe von 300 Gulden, welche Multscher für seine Arbeit ausbezahlt wurde, viel zu niedrig erscheint, wenn damit auch die Gemälde in Zugriff zu nehmen wären. Der Ruf der Ulmer Schule hat sich zu dieser Zeit gewiß nicht schon so weit verbreitet, daß im fernsten Sterblich ein Hochaltar, ohne bestimmte Veranlassung in Ulm bestellt worden wäre. Wenn wir auch heute den Maler nicht kennen, so steht doch soviel fest, daß wir denselben nicht mit dem Bildhauer zusammenwerfen können. Möge ein gütiges Geschick bald weitere Aufklärung darüber bringen.

### Nochmals Friedrich Schramm.

Von Max Bach.

Pfarrer Dr. Probst sucht in einem Artikel in Nr. 4 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter die Existenz des angeblichen Ravensburger Bildhauers Fr. Schramm von neuem aufrecht zu halten, indem er in eine Kritik meiner Ausführungen im „Diözesan-Archiv“ 1896, Seite 186 ff. sich einläßt. Zunächst bestreitet der Verfasser meine Auffassungen, in Betreff der bekannten Notiz Durich's in der zweiten Auflage seiner Aesthetik der christlichen Kunst, welche eigentlich den ganzen Streit hervorgerufen hat. Aber woher will denn Probst so ganz genau wissen, daß Durich in diesem Falle aus bester Quelle geschöpft und seine Angabe als richtig und unantastbar anzusehen ist? Weiß man denn, ob derselbe den Altar an Ort und Stelle noch gesehen und die Inschrift notirt, oder dieselbe später bei dem Alterthumsbändler Herrich abgeschrieben hat? Das ist doch ganz und gar unwahrscheinlich; Durich schöpfte diese Notiz ohne

allen Zweifel erst aus zweiter oder dritter Hand und hat sie in gutem Glauben angenommen. Und deshalb erhält auch meine Meinung, daß Durich auf der Alterthums-Versammlung in Ulm im Jahr 1856 von irgend Jemand diese Nachricht empfangen habe, immer mehr Wahrscheinlichkeit, da sein Buch kurz darauf erschien und zu jener Zeit Inschriftenfälschungen u. dgl. gang und gäbe waren, die bei dem damaligen niederen Stand der Kunstforschung und Kunstkritik selbst von Fachleuten nicht bemerkt und als bare Münze angenommen wurden.

Was nun speziell die Inschriftenfrage angeht, so geben die von Probst angeführten Beispiele keinen Beweis zur Entkräftung meiner Behauptung; daß auf mittelalterlichen Altarwerken niemals Bildhauer und Maler sich zugleich inschriftlich verewigt haben.

Gleich das erste Beispiel von Dr. Schröder beigezogen, ist verfehlt. Es ist, wie ich im „Archiv“ 1898 Nr. 6 nachzuweisen gesucht habe, offenbar gefälscht und daher beweislos. Das zweite Beispiel aus Ingolstadt ist so spät (1570), daß es für meine Aufstellung nicht mehr beizuziehen ist, und die beiden andern Angaben aus Eßlingen und Mottenburg beziehen sich gar nicht auf wirkliche Inschriften an Altarwerken. Bei Chor-geßtühen werden oftmals zwei Verfertiger genannt, so z. B. auch hier in der Spitalkirche, wo es heißt: „1493 habend dieß werck gemacht bruder Conrad Holner und Hans Haff.“

Nach all' dem muß ich, so gerne ich auch dem apogryphen Meister Schraun seine Existenzberechtigung gönnen würde, doch daran festhalten, daß derselbe der modernen Kritik nicht Stand halten kann und die Kunstgeschichte sich mit seinem Namen nicht zu beschäftigen hat.

### Ueber Orgelbau.

Aus dem Bescheid eines Orgelbauinspektors über die vorgenommene Prüfung einer neuen Orgel entnehmen wir folgendes: „Die den Herren Architekten so geläufige Hofette hinter dem Orgelraum erweist sich auch hier wie an so vielen Orten als unpraktisch. Der Einfall des Lichtes ist so energisch, daß das Gehäuse dem geblendeten Auge kaum sichtbar ist, und die Einwirkung der Sonnenstrahlen steht mit den Holztheilen der Orgel auf gespanntem Fuße, deren gesunden Bestand es sehr in Frage stellt. Der Eintritt des Lichtes muß deshalb durch eine Verschattung verhindert werden.“

Hierdurch wird ein Punkt berührt, der schon zu vielen Klagen und Beschwerden Anlaß gegeben hat: daß nemlich bei Erstellung neuer Kirchen auf die Bedürfnisse und die Placirung der Orgel und des Kirchenchores oft zu wenig Rücksicht genommen wird. Wir sind gewiß keine Freunde von sog. „Zehnt-Scheuern“, deren einziger Vorzug darin besteht, daß man von jedem Winkel der Kirche auf den Altar sieht; wir erkennen es vielmehr freudig an, daß man in unserer Zeit bestrebt ist, neue Kirchen und Kapellen künstlerisch und stilgerecht herzustellen und die alten ebenso stilgerecht zu restauriren, und möchten auch hierin das Verdienst unserer Architekten nicht im mindesten geschmälert wissen, aber wir sind auch

leine — Stilianatiker und können uns nicht zu dem Grundsatz bekennen, daß sich die Bedürfnisse des Gottesdienstes dem schulgerechten Kirchenstil unterzuordnen haben! Die Kirche ist für den Gottesdienst und nicht dieser für die Kirche da; und wenn es wahr ist, was in Reden und Schriften oft genug betont wird — daß nemlich unter allen Künsten die Tonkunst dem Altare ideell am nächsten steht, so folgt nothwendig daraus, daß auch den Organen der Tonkunst, Orgel und Kirchenchor, ein Platz eingeräumt wird, von dem aus dieselben ihrer hohen Aufgabe vollauf gerecht werden können. Wenn in protestantischen Kirchen, in welchen der sog. Gemeindegesang üblich ist und ein Kirchenchor entbehrt werden kann, vor dem Spieltisch der Orgel nur ein schmaler Raum gelassen wird, so mag das genügen; beim Neubau einer katholischen Kirche dagegen wird der kundige Architekt berechnen, wie stark die Orgel und der Kirchenchor sein müssen, damit deren Tonsolunen der Räumlichkeit der Kirche und ihrer Musik entspricht, und darnach muß natürlich auch der Raum der Orgel-empore bemessen werden. Das sind, sollte man meinen, ganz selbstverständliche Dinge.

Wir wissen wohl, daß Theorie und Praxis, hier Kunst und Praxis, miteinander im Widerstreit liegen, d. h. je mehr eine Kirche einseitig nur nach den Regeln der Stilgerechtigkeit und der Kunstästhetik gebaut wird, desto unpraktischer wird sie werden, wogegen, wenn nur die Forderungen der praktischen Zweckmäßigkeit berücksichtigt werden, Konzertsäle und Schaubühnen daraus entstehen! Der durchgebildete und erfahrene Architekt wird also Kunst und Praxis miteinander auszugleichen und zwischen beiden einen Kompromiß zu schließen suchen. Gelingt ihm das, dann wird die Kirche recht werden. Wir halten es darum für keine architektonische Todsünde, wenn gegebenen Falles dem Kirchenchor zu liebe einmal mit der Empore bis zu dem zweiten Säulenpaar vorgerückt wird.

Um nun wieder auf den eingangs berührten Mißstand zurückzukommen, so sind die hinter der Orgel angebrachten Fenster (Kosetten) für den Bestand derselben von größtem Nachtheil. Zur Sommerzeit fallen die brennenden Sonnenstrahlen auf die Orgel, und zwar gewöhnlich nur auf einen Theil derselben, dadurch wird die Stimmung der betreffenden Pfeifen eben dieses Theils höher und dadurch die Totalstimmung der Orgel eine ungleiche. Die Holztraktur wird durch die Hitze verlängert, die Ventile werden nicht mehr richtig geöffnet, um die nöthige Quantität Wind einzulassen und es entsteht dadurch der sog. „jammernde Ton“. Im Winter tritt das Gegentheil ein. Die durch die Fenster eintretende Kälte und Feuchtigkeit bewirkt, daß die Holztheile aufquellen, die Abstrakten sich verkürzen, die Ventile nicht mehr vollständig schließen, was dann ein ebenso widerwärtiges Nachkönen und Heulen der Register zur Folge hat. Will man also des architektonischen Schmuckes einer Kosette nicht entbehren, so schütze man das Orgelwerk gegen die feindlichen Sonnenstrahlen durch eine solide Holzverhüllung, welche auch dann wohl angebracht ist, wenn die Orgel hart an einer feuchten Stockmauer steht. Bisweilen sieht man in alten und neuen Kirchen das Orgelwerk in zwei Seitentheile zerlegt, während die Kosette wie die Sonne

zwischen zwei Wäulen mitten hindurchbläst. Das schadet allerdings den Orgeltheilen nicht, dagegen nimmt der Lichteffect das Auge dermaßen gefangen, daß das Orgelgehäuse dem Blick beinahe entschwindet. (Aehnliches ist der Fall, wenn hinter oder über dem Altare eine blendende Kosette angebracht ist, als ob's ein persischer Sonnentempel wäre, wogegen zwei Seitenfenster bei dunklem Hintergrund den Altar vortheilhaft hervorheben.) Man sieht also auch hier, daß Kunst und Praxis bisweilen aufeinander eifersüchtig sind!

Wir wollen den Herren Architekten durchaus nicht in ihr „Handwerk“ hineinreden, allein, da wir Kirchenfänger heißen, müssen wir die Interessen von Gesang und Orgelspiel wahrnehmen, denn hier sind wir Sachverständige. (Aus „Der katholische Kirchenfänger“, Organ des Cäcilienvereins der Erzdiözese Freiburg. Nr. 13.)

## Literatur.

Die katholische Kirche und ihre Diener in Wort und Bild. II. Band. Die katholische Kirche in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und Schweiz.

Seitdem wir den Beginn des zweiten Bandes dieses Werkes (in Nr. 4) angezeigt haben, sind sieben weitere Hefte (3—9) erschienen, eine rasche Aufeinanderfolge der Lieferungen, welche zugleich unsere Vermuthung, daß auch dieser zweite Band ein Prachtwerk werde gleich dem ersten, schon wie zur Gewißheit macht. Nachdem im zweiten Hefte die kirchlichen Verhältnisse im Deutschen Reiche im allgemeinen besprochen wurden, kommen am Schlusse desselben die einzelnen Kirchenprovinzen zur Behandlung und wird mit Bamberg begonnen. Dann folgen der Reihe nach die Bisthümer und Erzdiöthümer: Eichstätt, Speyer, Würzburg, Freiburg, Fulda, Limburg, Mainz, Kottenburg, Köln, Paderborn, Trier, München, Augsburg, Passau, Regensburg, Osnabrück und Almbach. Die Reihe der Aufsätze über die dem heiligen Stuhle unmittelbar unterstellten deutschen Bisthümer eröffnet der über das Bisthum Breslau, zu welchem auch ein in Oesterreich liegender Antheil gehört und dem auch der sogenannte Delegationsbezirk (Brandenburg und Pommern mit Berlin) untersteht. Ihm folgt die Skizze der im äußersten Osten des Reiches liegenden Diözese Ermland mit Frauenburg als Bischofsitz; dann folgen Hildesheim, Metz, Osnabrück und Straßburg, vier Bisthümer, die ebenso ehrwürdig sind durch ihr Alter, wie ihre ruhmvolle kirchengeschichtliche Vergangenheit, deren Kathedralen und Kirchen auch eine große Fülle kirchlicher Kunstschätze bergen, wie dies gerade in dem betreffenden Hefte schon an den Illustrationen ersichtlich ist. Es bietet überhaupt jeder einzelne Aufsatz auch gleichzeitig einen kurzen Abriss der Diözesangeschichte, so daß, wenn das Werk vollendet ist, gleichsam eine summarische Geschichte der Kirche Deutschlands, Oesterreich-Ungarns, Luxemburgs und der Schweiz vorliegt. Ferner gibt jeder Aufsatz die lokale Beschreibung der betreffenden Diözese, den gegenwärtigen Stand der Seelenzahl der Pfarren, die Zahl der Kirchen, Wallfahrtsorte, Ordensniederlassungen, geistlichen Unterrichts- und Erziehungsanstalten, ferner gibt

er eine Beschreibung der sozialen kirchlichen Thätigkeit und theilweise auch der Kunstidenkmale; auch werden die in der Diözese erscheinenden katholischen Zeitungen und Zeitschriften aufgeführt. Wir haben aber hier nicht etwa bloß eine trodene statistische Aufzählung, sondern es wird eine in lebensvoller Darstellung gehaltene Beschreibung geboten, welche wissenschaftlichen Werth hat durch die Zuverlässigkeit ihrer Daten, da sie auf authtisches Material gestützt ist.

Von den trefflichen, dem Text bei- und eingefügten Illustrationen sind besonders die großen Tafelbilder hervorzuheben, welche die Porträts der Kirchenfürsten geben. Der sonstige Bilder schmuck besteht aus Darstellungen berühmter Kirchen, Wallfahrtskirchen, Altären, Gnadenbildern, kirchlichen Kunstschätzen, aus Bildern von Landespatronen und Bildern, die sich auf die Mission der hl. Kirche beziehen u. dergl. Ueber die künstlerische Ausführung dieses so überaus reichen Bilder schmuckes brauchen wir, nachdem der erste Band in dieser Beziehung schon ausgezeichnetes geboten, kaum ein Wort zu verlieren, ebenso wenig über die gebiegene und prächtige Ausstattung. Auch diese bisher erschienenen Hefte des zweiten Bandes sind wieder ein Beweis, daß es sich nicht bloß um ein für die Kenntniß der Kirche in den deutschsprachigen Ländern hochbedeutungsvolles Werk handelt, sondern daß dasselbe auch ein Bilderbuch von künstlerischer Vortrefflichkeit ist, das bleibenden Werth besitzt und jedem Katholiken theuer sein muß.

**Stil und Stilvergleichung.** Kurzgefaßte Stil lehre für Laien, Kunst- und Gewerbe beflissene, bearbeitet von Karl Kimmich in Ulm. Mit 405 Abbildungen. Ravensburg. Verlag von Otto Maier. Preis M. 1.50.

Gedante und Ausführung ist gut, wenn auch nicht neu, ein Handbüchlein über Unterscheidung der sämtlichen Stilarten für Laien, Kunst- und Gewerbeleute herauszugeben. Dem Verfasser ist es sichtlich gelungen, seinen Stoff in knappen Rahmen und übersichtlicher Form zu bewältigen. Er hat die wichtigsten und verständlichsten Merkmale der einzelnen Stilarten mit geübtem Auge herausgehoben und in faßlicher Form dem Verständnisse auch des Laien näher gerückt. Auf ca. 60 Seiten Text enthält das Büchlein so viel der Belehrung über alle wichtigen Stilarten, von den alten Negyptern angefangen bis zur Gegenwart, als für allgemeine Bildung nöthig ist. Möchte ja heutzutage doch auch der Laie in Kunst sachen auf seinen Reisen, in fremden und einheimischen Städten, in Museen und Sammlungen erkennen, welchem Stile und welchem Zeitalter jene Gegenstände ungefähr angehören, die sein Interesse erweckt haben. Doch wird auch dem, der tiefer in den Stoff einzudringen gedenkt, die Arbeit Kimmichs gute Dienste leisten.

Nicht weniger als 405 Illustrationen auf 30 Tafeln bringt das Schriftchen zur Anschauung — fast des Guten zu viel. Weniger wäre besser! Daß die charakteristischen, einen bestimmten Stil besonders kennzeichnenden Motive in solchen Werken abgebildet sein müssen, versteht sich

von selbst. Allein solche Abbildungen sollten vor allem deutlich, dem Auge des Laien ganz prägnant erscheinend, sich darstellen. Das ist besonders erforderlich für die Spätstile. Hier aber wäre bei einer zweiten Auflage des Büchleins, die sicher kommen wird, eine Aenderung zu wünschen. Die Abbildungen erscheinen nemlich zu klein und besonders in den Ornamenten der Architektur zu undeutlich. Wie soll z. B. auf Seite 69 (Nr. 311, 314, 317 u. a.) der Laie in der Kunst die charakteristischen Formen des Barock herausfinden, wie soll er manche Formen des Rokoko und des Empire (S. 73 und 77) unterscheiden können.

Sehr belehrend für den Laien wäre, wenn zwei oder mehrere Stile auf einer Tafel gegeben würden, z. B. italienische, deutsche Renaissance und Barock, dann Rokoko, Empire und Biedermeier-Stil u. dergl. Da würde sich eine unmittelbare Vergleichung ergeben und die einzelnen charakteristischen Formen würden sich dem Gedächtniß viel leichter und tiefer einprägen. Zu diesen Bemerkungen führte uns nur das Interesse, das wir dem empfehlenswerthen Schriftchen entgegenbringen.

## Announce.

**Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. Br.**

Eobeen ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

## Kunstlehre

in fünf Theilen.

Von **Gerhard Gietmann S. J.** und **Johannes Sörensen S. J.**

Erster Theil: **Allgemeine Aesthetik** von **G. Gietmann S. J.** Mit 11 Abbildungen gr. 8<sup>o</sup>. (VI u. 340 S.) M. 4.20; geb. in Halbfranz M. 6.

**Inhalt:** 1. Wesen und Bedeutung der Aesthetik. — 2. Geschichte und System der Aesthetik. — 3. Physiologische und psychologische Grundlage der Kunst und der Kunstlehre. — 4. Die Kunst a) Stellung der Kunst im Leben des Menschen und im Plane der Schöpfung. b) Die künstlerische Idee. c) Wesen der Kunst. — 5. Das Schöne und die Schönheit. — 6. Unterarten der Schönheit. — 7. Elemente und Gegensatz der Schönheit. — 8. Der ästhetische Schein. — 9. Die schöne Kunst und ihre Aufgabe. — 10. Gesetze der schönen Kunst. — 11. Bedingungen der Kunstthätigkeit. — 12. Eintheilung der schönen Kunst und ihres Gebietes.

Die weiteren vier Theile werden enthalten: II. Poetik, von G. Gietmann. — III. Musikästhetik, von G. Gietmann. — IV. Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst, von J. Sörensen. — V. Aesthetik der Baukunst, von G. Gietmann. — Jeder Teil wird einzeln abgegeben.

Mit zwei Kunstbeilagen:

Das heilige Abendmahl. Abschied der Apostel Petrus und Paulus vor ihrer Hinrichtung.

Stuttgart, Buchdruckerei der Mt. Ges. „Deutsches Volksblatt“.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorhand Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 9.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, h. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1899.

## Neu entdeckte Wandgemälde in der Gottesackerkapelle von Biringen, Oberamt Horb.

Von Repetent Dr. Hafner in Tübingen.

Links der Bahnlinie Biringen—Horb erhebt sich auf dem hochgelegenen, früher zu Vertheidigungszwecken fest ummauerten Kirchhof eine Kapelle mit kleinem Thürmchen auf dem Westgiebel. In dieser Gottesackerkapelle soll, ermöglicht durch die Munizipalität des Herrn Postsekretärs Heck von Rottenburg, eine keineswegs unnöthige Restauration vorgenommen werden. Als man Ende Mai mit dem Abklopfen des Mauerwerks im Innern begann, kamen Wandmalereien zum Vorschein, die durch Herrn Pfarrverweser Wagner von Biringen und Maler Holz von Rottenburg in weiterem Umkreis freigelegt wurden. Bei vorgenommener Okularinspektion erschien mir der Fund sofort als sehr beachtenswerth, aber es stellte sich auch heraus, daß die Bilder sehr schadhast sind. Eine kleine Untersuchung möge dieselben wenigstens in diesen Blättern beschreiben und festlegen. Dies ist um so mehr angezeigt, als die Bilder, wenn nichts in der Sache geschieht (und geschehen kann leider wohl nicht viel), unrettbar verloren gehen.

Die geostete Gottesackerkapelle ist ein Rechteck, im Innern bis zur flachen Holzdecke 4½ m hoch, 13 m lang und 5½ m breit. Sie hat keinen eigentlichen Chor und, weil in Rechtecksform, vorne einen rechtwinkligen Abschluß. Ihre Entstehungszeit fällt in die Periode der Frühgothik. Beweis dessen ist das in der Ostwand befindliche gepaarte Fenster mit schönem spizen Kleeblattbogen. Auf der Südseite ist ein anderes frühgothisches Fenster mit geradem Abschluß und ehemals außen mit einem Mittelpfosten als Stab-

werk. Doch ist nur noch der obere und untere Ansatz dieses Pfostens erhalten. Wenn aber auch die Kapelle aus frühgothischer Zeit (13. Jahrhundert) stammt, so ist aus dieser Zeit im wesentlichen nur noch der vordere Theil des Kirchleins erhalten in einer Länge von 5 m, einer Höhe von 4½ m und einer Breite von 5½ m. Die übrigen Theile sind ganz verändert beziehungsweise umgebaut (z. B. die Fenster, alle auf der Nordseite 1715). Eine nur zu gründliche Renovation geschah, wie ein anfangs der sechziger Jahre übermaltes v. Dmsches Wappen an der Holzdecke besagte und nach angebrachten Jahreszahlen 1733 von C. C. Freiherr v. Dm (vergl. Oberamtsbeschreibung von Horb S. 140). Uns beschäftigt hier nur die vordere Hälfte der Kapelle.

Dieses Kirchlein war zuerst die Pfarrkirche für Biringen und Umgebung. Im Liber Decimationis vom Jahre 1275 wird unter den Pfarrstellen Biringen im Dekanat Emphingen (Emphingen, Oberamt Haigerloch) genannt. („Freih. Diözesan-Archiv“ I. S. 48.) Wer in dieser Zeit das Patronatsrecht ausübte, läßt sich nicht ermitteln. Vom Jahre 1460 an siedelten die Bewohner Biringens allmählig wegen der häufigen Ueberschwemmungen der Starzel auf das linke Neckarufer über (vergl. Pfarrchronik von Biringen, nicht 17. Jahrhundert, wie in der Oberamtsbeschreibung S. 139 zu lesen ist) und die hier stehende, den Eblen von Rottenburg-Ehingen gehörende Schloßkapelle (Patron Petrus und Paulus) wurde zur Pfarrkirche umgewandelt. Das Patronatsrecht hatten hier diese Eblen, z. B. Burkard im Jahre 1476 (vergl. König, Reichsarchiv XII., 257—259), seit 1479 alternirend mit dem Paulinenkloster Rohrhalden bei Kiebingen, Ober-

amts Rottenburg. (Oberamtsbeschreibung von Horb, S. 147.) 1485 errichtete derselbe hier eine Kaplanei. Bis in diese Zeit reichen die Vieringer Jahrtagsstiftungen zurück (vergl. Pfarrregistratur). Dieses Geschlecht der Ehinger, schon den Hohenbergern lebenspflichtig (vergl. Schmid, Geschichte der Grafen von Hohenberg, S. 514 ff.), war aber jedenfalls schon im 14. Jahrhundert Patronatsherr der damaligen Pfarrkirche, jetzigen Gottesackerkapelle. 2. Dezember 1366 nemlich wird im Auftrag Urbans V. Siglin Winterbir von Horb in die Pfarrkirche hier, deren Einkommen auf 20 Goldgulden, ungefähr = 190 Mark, geschätzt wird, eingeführt. Diese Stelle war vakant geworden, weil der frühere Rektor Peter von Ehingen, Aleriker derselben Diözese, die Kirche ohne Empfang der Priesterweihe und zusammen mit andern Pfarrkirchen inne gehabt hat. (Urk. aus dem Vat. Archiv in Württ. Geschichtsquellen II, 470 Nr. 255.) Ueber den Kirchenpatron unserer Kapelle fehlen urkundliche Nachrichten.

Nach diesem zum Verständnis nothwendigen historischen Exkurs eilen wir zu den Wandmalereien. Dieselben befinden sich auf der Nord-, Ost- und Südseite. Unter den Bildern zieht sich (auf der Nord- und Ostseite noch gut erkennbar) auf dem Boden aufstehend in einer Höhe von 190 cm ein gemalter Vorhang mit Quasten, Falten und Regem hin. Darüber windet sich eine rothbraune Schlangenlinie (Mischung von feurigbrauner terra di Siena und mehr gelbrothem italienisch Roth). Ueber dieser kommen in doppelter Reihe die Bilder. Letztere schließt gegen die (spätere) Holzdecke eine Bordüre mit laufendem kleinen Ornament ab. Mit der Betrachtung der Bilder beginnen wir auf der

#### A. Nordseite.

1. Links von dem (1715) an Stelle eines noch erkenntlichen spitzbogigen, eingesetzten Fensters sind vier Darstellungen auf der Wand angebracht. Die oberen zwei Scenen gehören zusammen wie die zwei darunter befindlichen. Oben links auf einem 90 cm hohen und 1 m breiten Feld erkennen wir in der linken Ecke nur noch eine 70 cm hohe stehende

Frauengestalt mit gelbem Heiligenschein in mittelalterlicher Tracht: langes, wallendes, weißes Untergewand mit graubraunem Mantel und risenartiger Kopf- und Halsbedeckung. Daneben glaubt man den Kopf einer andern Gestalt zu erkennen. Die Frauengestalt ist unzweifelhaft Maria und aus der ganzen Haltung (analog anderen Darstellungen) schließen wir auf die Heimsuchung Mariä. — In dem rechten 90 cm hohen und 75 cm breiten Feld getrennt von der vorigen Scene durch einen spitzbogenartigen Streifen ist in der rechten unteren Ecke ein Kindlein zu sehen, das mit zwei Bändern mumienartig eingeschnürt in einem fahnartigen gelbbraunen Korbe (Wiege) liegt. Links davon ist ein langer, braungrauer Flecken und dahinter ein großer rother Farbflecken (Gewandstücke?) sichtbar. Hier ist offenbar die Anbetung des Christkinds dargestellt. — Unter dieser Bilderreihe aus der Geschichte Marias und des Christkinds sehen wir zwei andere Bilder. Im linken unteren Feld, welches 110 cm hoch und 90 cm breit ist, läßt sich deutlich erkennen Christus am Delberg mit den schlafenden drei Aposteln. Der Heiland (60 cm hoch) kniet im langen, graubraunen Obergewand da mit aufgehobenen Händen. Das Antlitz ist verblaßt. Im Hintergrund erscheint ein Engelskopf, der angelus confortans; an einem Felsstück, auf welchem ein rundlicher Kelch steht, liegen die drei Jünger. Sehr edel ist die Gestalt des der Länge nach daliegenden Petrus (55 cm lang), hinter ihm in ähnlicher Lage ein anderer, rechts von Petrus der dritte, der sitzend, den Arm auf das Knie gestützt, schläft. Petrus trägt ein braungraues Obergewand, ein weißes Unterkleid und eine rothe zweifache Gürtelschnur. Alle drei haben, wie überhaupt alle heiligen Gestalten der Scenen, schön geformte, große, gelbe Heiligenscheine. — Rechts von dieser Scene, getrennt durch einen 4—6 cm breiten gelben Rahmen, befindet sich (110 cm breit, ebenso hoch) die Gefangennahme Jesu. Man sieht links über den Querbalken etwas noch hereinragend eine das Schwert haltende Gestalt (Petrus). Der Griff des Schwertes und der obere Theil der Klinge sind noch sehr gut erhalten. Im Hinter-

grund sieht man einige Heiligenscheine. Rechts im Vordergrund steht in hoheitsvoller Haltung Christus. Man erkennt das lange, weiße, mit rothen, etwas gebrochenen Falten durchzogene Gewand, das einen sehr schlanken Körper einschließt. Vom Kopf ist nichts mehr zu sehen, nur ein Heiligenschein. Christus wird, wie es scheint, von einer links von ihm stehenden Rittergestalt in graubrauner Rüstung (ähnliche in der Biblia pauperum von Laib und Schwarz tab. 1, 13 und 16) um die Hüfte gefaßt. Rechts von Jesus

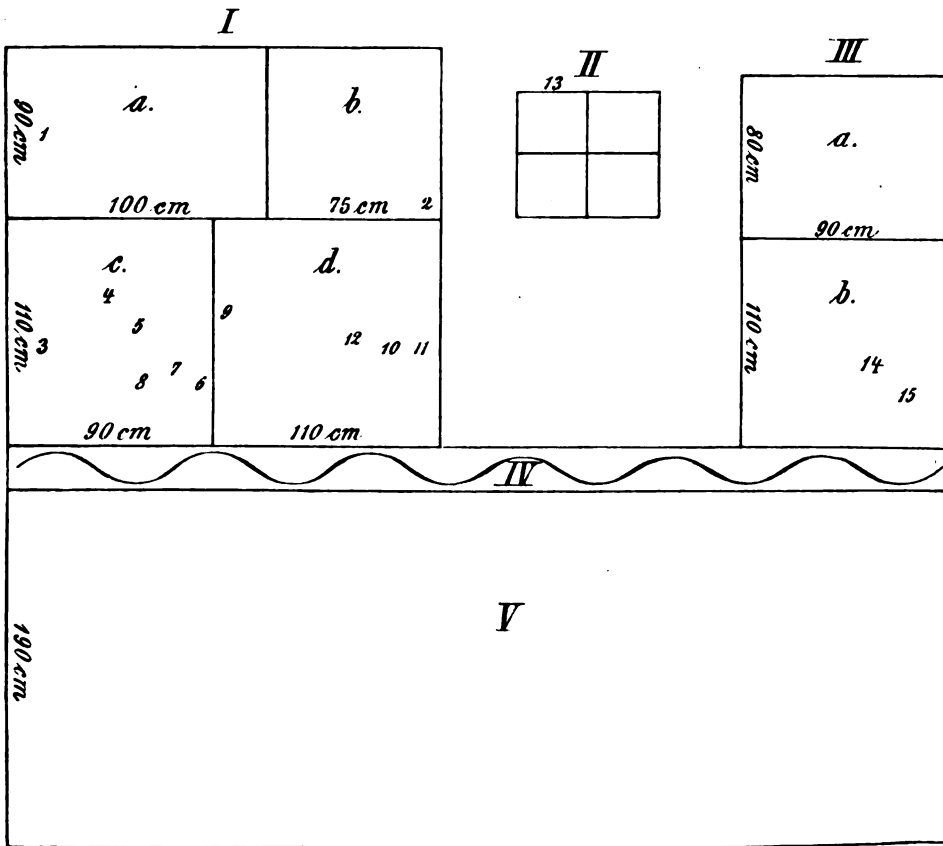
sieht man ebenfalls, nur undeutlicher, ein langes, braungraues Gewand, das wohl dem Verräther Judas gehört.

II. Gehen wir von diesem viergetheilten Felde weiter nach rechts, so findet sich über dem 1715 eingesetzten Fenster ein gut erhaltener kleiner Engel mit Oberleib und Flügeln, der vielleicht zu der Scene der Anbetung des Christkinds gehört. Die Figur ist in röthlichbraunen Konturen gehalten.

III. Rechts von diesem Fenster stehen wir vor einem neuen zweigetheilten Feld.

### Schematische Darstellung:

#### A. Nordseite.



- |   |                              |                     |                            |
|---|------------------------------|---------------------|----------------------------|
| I. Linkes viergetheiltes Feld             |                              | II. Fenster (1715). | III. Rechtes Doppelfeld.   |
| a) Heimsuchung Maria:                     | b) Anbetung des Christkinds: | 13. Engel.          | a) ?                       |
| 1. Maria.                                 | 2. Kind in der Wiege.        |                     | b) Geißelung:              |
| c) Christus am Delberg:                   | d) Gefangennehmung:          |                     | 14. Christus. 15. Scherge. |
| 3. Christus. 4. Engel.                    | 9. Petrus. 10. Christus.     |                     |                            |
| 5. Kelch. 6., 7. und 8. Drei Apostel.     | 11. Kriegsknecht. 12. Judas. |                     |                            |
| IV. Schlangentlinie. V. Gemalter Vorhang. |                              |                     |                            |

Im oberen Feld (80 cm hoch und 90 cm breit) ist nichts mehr erkenntlich. Das untere Feld (110 cm hoch und 90 cm breit) zeigt in der rechten Ecke einen aufscheinend beinahe nackten, scheinbar hängenden, langen, hageren Leib, daneben einen schlagenden Schergen in graubraunem Gewand, Gesicht unkenntlich. In der Hand hat er einen gelben, gut modellirten Stock (Geißel). Wir haben hier natürlich die Geißelung Christi vor uns. Die beiden Felder sind nach außen eingerahmt durch einen breiten, gelben, plumpen Pfosten, an dem sich eine braune Spirallinie aufwindet, unter sich abgetheilt durch einen kleinen, schmalen, gelben Streifen.

### B. Ostseite.

Die Ostwand unserer Kapelle, die, wie bemerkt, geradlinig abschließt, ist durch das frühgothische Fenster in eine linke und rechte Hälfte getheilt.

I. Die linke Hälfte können wir mit der Bemerkung verlassen, daß nur ein breiter gelber Längs- und Querbalken, der auf eine kleine Strecke erhalten ist, die Abtheilung in vier Felder verräth. Von den Bildern selbst ist nichts mehr zu sehen.

II. Sehr interessant ist schon architektonisch das oben gerade ab- und ein spitzbogiges Doppelfenster einschließende, mit Verbindungsviereck und Mittelpfosten versehene frühgothische Ostfenster. Die Höhe der Fensterleibung beträgt 140 cm, die Tiefe 80 cm. In der linken Leibung erblicken wir den hl. Petrus mit dem 30 cm langen, gelben, massigen Schlüssel in der Rechten. Der Heilige hat die tonsura Petri und einen großen Heiligenschein. Er trägt ein bis zu den Füßen reichendes, braungraues, ziemlich eng anliegendes Obergewand. Die Gestalt ist 115 cm hoch. Die Schultern sind niedrig, der Brustkorb schmal, die Hände sind groß gerathen, der Leib ist etwas gekrümmt, der Gesichtsausdruck ist nicht mehr gut erkenntlich. Das Ganze macht einen etwas archaischen, grämlichen, plumpen Eindruck. Die Einfassung des Bildes ist ein romanisirender Rundstab in rothbrauner Farbe. — Auf der rechten Fensterleibung stoßen wir auf das Bild eines Bischofs, 100 cm hoch. Das lange Obergewand ist grau,

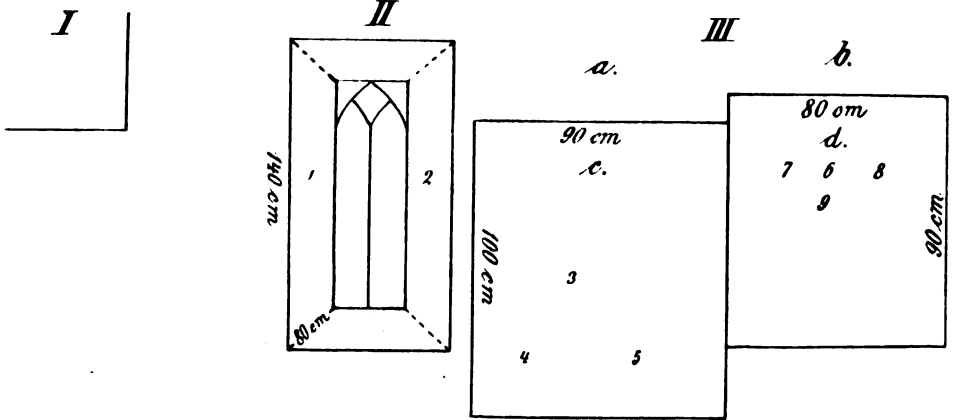
aber im Lauf der Zeit grün oxydiert. Ueber demselben liegt das Pallium. Auf dem Gewandauschnitt am Hals sitzt ein Halsaufschlag. Auf dem Haupte, zu dessen Seiten wallende, röthlichbraune Haare herabfallen (das Gesicht ist bartlos), sitzt eine ziemlich hohe, zweigehörnte Mitra. In der linken Hand trägt der Bischof einen nach innen gewundenen festen Stab, unter dessen Krümmungsring ein Tüchlein sich befindet (sudarium velum zum Trocknen des Handschweißes). Es hat die Form eines kleinen (verzierten) Mäntelchens. Mit der rechten Hand, deren drei hintere Finger halb eingezogen sind, gibt er den Segen. Er scheint Handschuhe zu tragen. Die ganze Gestalt, die aber ohne Einfassung, kleiner als Petrus ist und höher steht, macht wirklich einen majestätischen statuarischen Eindruck. Die Linienführung ist sehr gut und sicher. Die Hände sind etwas groß geworden. Der Fluß der Haare und des Gewandes ist recht gut. Da kein Attribut dem Bischof beigegeben und sonst nichts urkundlich bekannt ist, so ist die Persönlichkeit nicht sicher zu eruiren. Vielleicht ist es mit St. Petrus der Kirchenpatron (St. Bonifatius?). Da wir aber keinen Heiligenschein sehen, könnte es vielleicht auch ein Bischof aus der Familie des Stifters sein.

III. Rechts von dem Fenster ist die Wand über dem gemalten Teppich wieder in 3—4 ungleich große Felder eingetheilt. Oben ist nichts zu erkennen als da und dort ein gelber oder rother Farbfleck. (Es ist auch noch nicht alles freigelegt.) Getrennt durch einen gelben Querbalken von dem oberen und einen vertikalen Balken von der rechten unteren Gruppe sehen wir im linken unteren, 100 cm hohen und 90 cm breiten Feld die Kreuzigungsgruppe. Der Kreuzifigur ist ein Kniestück, ungefähr 75—80 cm lang. Er hat einen auffallend langen, dünnen, etwas geschweiften Oberleib, bekleidet mit einem langen, gut gefalteten, mit einzelnen großen Blutstropfen bedeckten weißen Lententuch. Seine Arme sind ebenfalls sehr lang und dünn. Das Haupt, umgeben mit einem großen Heiligenschein, liegt ganz auf der rechten Schulter nach vorne geneigt. Die Dornenkrone ist nicht ersichtlich (vgl. die Kreuzigungsgruppe in der Neutlinger



# Schematische Darstellung:

## B) Ostseite.



I. Linkes, viergetheiltes Feld.

II. Ostfenster.  
1. Petrus, 2. Bischof.

III. Rechtes, 3—4 getheiltes Feld.  
(a und b ?)  
c) Kreuzigungsgruppe.  
8. Christus, 4. Maria.  
5. Johannes.  
d) Beweinung des Leichnam.  
6. Maria. 7. Magdalena.  
8. Johannes. 9. Leichnam Christi.

Marienkirche in der Nische des inneren westlichen Seitenportals aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, Reppel im „Archiv für Christl. Kunst“ 1894, S. 108). Der Kreuzesquerbalken ist sehr lang und dünn. Ueber dem Haupte zeigt eine große Tafel die mit dicken gothischen Buchstaben ausgeführte Inschrift: J. N. R. Rechts unten neben dem Gefreuzigten erkennen wir Maria als Kniestück (sitzend?) mit faltigem Umhang über Kopf, Schulter und um den Hals (Riße). Links davon sieht man noch einen Heiligenschein (Sct. Johannes). — Etwas höher liegend schließt sich rechts an diese Scene ein anderes Feld (90 cm hoch, 80 cm breit), getrennt durch einen breiten Balken: Beweinung des Leichnams Christi. Im Hintergrund erscheinen (jedenfalls die mittlere Gestalt) sitzend zwei Frauengestalten mit Ueberwurf über Kopf und Schulter und Riße, mit Heiligenschein. Es sind Kniestücke, 55 cm hoch. Die Gesichter sind rundlich oval. Links von Maria (das ist die eine Gestalt, die andere wohl Maria Magdalena) sehen wir eine Gestalt ohne diese Umwürfe mit Heiligenschein, also wohl Johannes. Auf dem Schoß Marias ist eine längliche weiße Fläche bemerkbar mit einem herabhängenden dünnen, rechten Vorderarm (Leichnam

Christi). Vom Beschauer aus liegt der Kopf links, Leib und Füße rechts. Diese Scene ist oben mit einem breiten, gelben Strich eingefäumt, der unten als ein rothgestreifter, drapirter Vorhang um das Feld liegt.  
(Schluß folgt.)

## Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von  
Konrad Kummel.

### B. Die Bearbeitung der Metalle.

#### IV. Die Surrogate für kunstgewerbliche Metall-Handarbeiten.

Es ist unerlässlich, über die mechanischen, maschinellen und physikalischen Aushilfen und die Ersatzmittel für die aufgeführten Arten der künstlerischen Handbearbeitung des Metalls noch das Nöthige anzuführen. Dieselben sind in der Hauptsache folgende: a) anstatt des Kunstgusses die Galvanoplastik, b) anstatt der eigentlichen Kleinkunst die Messingguß-Produkte, c) anstatt der Treibkunst die Maschinenarbeit: in der Hauptsache das Preß-, Präge- und Stanzverfahren.

##### a) Die Galvanoplastik.

Dieselbe ist, um es ganz populär auszudrücken, nichts anderes, als ein Metallguß auf chemisch-physikalischem Wege und besteht dem Wesen nach in folgendem:

Wie beim eigentlichen Gusse eine Form vorhanden sein muß, in welche der Guß erfolgt und die demselben seine Gestalt gibt, so ist auch für die Galvanoplastik eine Form, meist aus Guttapercha, Wachs, Stearin, oder auch aus Metall, das aber eingefettet sein muß, nöthig, welche den Kunstgegenstand, der hergestellt werden soll, als Matrice negativ darstellt. In diese Form hinein wird nun das Metall, meist Kupfer, das aber nicht im Feuer flüssig gemacht wurde, sondern das auf chemischem Wege in wässerigen Zustand aufgelöst ist, mit Hilfe des galvanischen Stromes geleitet. Unter Einwirkung des letzteren Stromes schlägt sich das Metall langsam in der betreffenden Form nieder, füllt sie allmählig aus, und bildet so eine feste, dichte Metallkruste von ähnlicher Festigkeit und Dichtigkeit, wie wenn sie durch einen Guß hergestellt worden wäre. Dieser chemische Prozeß geht aber natürlich nicht in einem Moment vor sich, wie der Guß, sondern er braucht je nach der gewünschten Dicke des Stückes längere Zeit. In 24 Stunden z. B. ist erst die Dicke eines starken Papierblattes erreicht. Man kann aber jede Dicke erzielen, wenn man nur die entsprechende Menge der betreffenden Metallsalze bezw. ihre Lösungen zugebt, denn der galvanische Strom zieht mit unfehlbarer Sicherheit aus letzteren auch das letzte Metallatom heraus und in die auszufüllende Form hinein. Der ganze chemisch-physikalische Prozeß geht sehr einfach dadurch vor sich, daß man die oben beschriebene Form in das Gefäß, welches mit den wässerigen Metall-Lösungen gefüllt ist, bringt und dann den galvanischen Strom in Thätigkeit setzt. Die Hauptvorzüge bei diesem Verfahren sind die: 1. daß alles ohne weiteres Zuthun von Menschenhand vor sich geht, 2. daß mit elementarster Sicherheit und Präcision das Metall sich der Form, auch wenn sie noch fein und reich gearbeitet ist, anschließt, 3. daß keine Kosten und kein Risiko des feuerflüssigen Gusses nöthig sind. Hat die in der Gußform sich niederschlagende Metallschicht die nöthige Dicke erreicht, so wird sie von der Form weg gelöst und alles ist fertig. Da auch das minutöseste Detail der Gußform wiedergegeben ist, so bedarf es keiner Nachbear-

beitung, Eiselirung u. s. w. durch die menschliche Hand mehr. Gewöhnlich aber wird bloß eine so starke Schicht erzeugt, daß sie eben noch für sich die nöthige Consistenz besitzt; zur Verstärkung wird ihr dann noch eine Schicht wohlfeileren Metalls, z. B. Zinn u. dgl. unterlegt. Auf diese Weise kann man sowohl den Kunstguß, als auch die Kunsttreibe- und andere Arbeiten erzeugen. Man kann auf galvanoplastischem Wege sowohl Flächenstücke (z. B. Nachahmung von Münzen und Medaillen, Ubbrenschilde, Flachornamente und Reliefs aller Art, Kupferstichplatten-Abgüsse nach den Originalen u. s. w.) als Rundfiguren, z. B. Säulchen, Konsolen, Lampen- und Leuchterfüße, ganze Statuetten von Thieren und Menschen, Gefäße aller Art darstellen; sogar an ein Monumentalbildniss hat sich diese Technik gewagt in Frankfurt a. M., wo die drei über lebensgroßen Figuren des Gutenbergdenkmals auf galvanoplastischem Wege hergestellt sind. Letztere Figuren, 11 Fuß hoch, waren 6 volle Wochen im galvanischen Bade; ihnen gefellte sich bei der galvanoplastische Abguß der Trajanssäule in Rom für Napoleon III. in 500 Stücken. Für historische und archäologische Zwecke hat die Galvanoplastik zweifellos eine große Bedeutung; sie ist auf dem Gebiete der Skulptur, was auf dem der zeichnenden Künste die Photographie ist.

Der Handel mit galvanoplastisch hergestellten Figuren, Reliefs u. s. w. hat im Gebiet des Kunstgewerbes eine enorme Ausdehnung genommen. Man kann die Prachtwerke alter Treibe-, Modellir- und Reliefkunst um billiges Geld in Galvanoplastischen Nachbildungen erwerben. Für die Kirche haben derartige Werke bis dato noch wenig oder keine Verwendung gefunden. Für private Dekorationszwecke dagegen ist die Galvanoplastik immer mehr thätig, indem sie kleine Figuren, besonders von schönen, klassischen Vorbildern herstellt, und diesbezüglich ist sie berufen, die Gypsfiguren u. s. w. zu verdrängen. Es wäre immerhin zu wünschen, daß von den schönsten christlichen Skulpturen älterer und neuerer Zeit Kopien in verkleinertem Maßstabe in Bronze hergestellt würden und einen würdigen Zimmerschmuck bildeten. Und wir wiederholen hier, was wir an anderer Stelle schon vor ca. 3 Jahren

sagten: es möchte der Meister der herrlichen „rosa mystica“, Prof. Waderé, sich entschließen, von derselben in verkleinertem Maßstabe eine Kopie anzufertigen, daß nach derselben galvanoplastische Statuen, die sich zum Aufstellen auf einer Console, dem Schreibtisch u. dgl. eignen, in den Verkehr gebracht würden. Die wunderbare Schärfe, mit welcher der elektrische Strom das Kupfer in die feinsten Theilchen der Form eindringen läßt, gibt die Garantie, daß auch keines Haaresbreite an der Treue des Originals verloren gienge.

Es gibt indessen außer den massiven Niederschlägen in negativen Matrizen auch dünne Niederschläge als Ueberszüge auf die positive, eigentliche Oberfläche von Metall-Kunstwerken, so daß der Niederschlag nicht einen wegzunehmenden Abdruck, sondern nur einen bleibenden feinen Ueberzug des Werkes zu bilden hat. Diese Technik berührt die kirchlichen Geräthe allerdings sehr, denn hieher gehört in erster Linie die sogenannte galvanische Vergoldung und Versilberung. Aber sie zählt nicht zum Kapitel der Surrogate, sondern zu dem, welches vom Färben der Metalle handelt, und wir kommen dort darauf zurück.

#### b) Die handwerksmäßigen Gußsurrogate.

Gleichwie die von Hand geschmiedeten Prachtgitter und -Thüren durch gußeiserne Ware ersetzt und verdrängt wurden, so hat auch auf dem Gebiet der Kleinkunst der rohe handwerksmäßige Guß die feine Handarbeit des Goldschmiedes zu verdrängen gesucht. Es werden seit den vierziger Jahren viele Geräthe des Heiligthums, nicht etwa bloß Lampen und Leuchter, Rauchfässer und Schiffehen, sondern Kreuzpartikel, Kelchfüße, ja selbst die Untertheile der Kuppen, Ciborienaufsätze, ganze Monstranzen, Reliquiarien u. s. w., also die Gefäße für's Heiligste, in mehr oder weniger stilvollem Messingguß hergestellt, unter Verwendung eines Metalls minderwertigster Qualität und oftmals ohne jede Nacharbeit durch die Hand (weil eben das Material durch Kupfermangel zu hart war).

#### c) Die Maschinenfabrikate.

Wie die chemische Ablagerung der Metallkruste im galvanischen Bade das schwie-

rige Gußverfahren im Gebiete der Kunst zu ersetzen sucht, so tritt die Maschine ein, um die menschliche Hand in einer Reihe von Bethätigungen der Metallbearbeitung zu ersetzen beziehungsweise zu verdrängen. Wir geben hier die hauptsächlichsten Zweige maschineller Metallbearbeitungen an.

Das Walzen und Ziehen des Metalls ist ein Ersatz für die entsprechende Thätigkeit des Schmiedes und bezieht sich auf die Herstellung der primitiven Formen. Während der Schmied durch fortgesetztes Hämmern einzelne Metallstücke allmählig breiter und dünner zu Platten und Blechen in mühsamer Handarbeit formte, so gehen jetzt die dickeren Metallstücke zwischen zwei gleichzeitig von oben und unten wirkenden Walzen durch und werden damit auf gleichmäßige und rasche Weise zu Blech in allen Verdünnungen gestaltet, — mit Ausnahme des Blatt-Gold und -Silbers, das nur durch den Hammer herzustellen ist. Das Ziehen entspricht der Thätigkeit des Schmiedes, durch welche eine Metallstange verdünnt und verlängert wird; es zwingt den Metallstab mit der Kraft der Maschine durch immer engere Oeffnungen hindurch, bis er schließlich zu dünnem Drahte wird.

Das Drücken ersetzt die Handtreibkunst in ihrer schlichteren und einfacheren Thätigkeit der Herstellung der allgemeinen Grundformen der Gefäße u. s. w., also z. B. der Kuppen von Kelchen und Ciborien, der Füße derselben, der Metallleuchter, wie überhaupt anderer Gegenstände verwandter Art von kreisförmigem Querschnitt, ob sie dann in der Höhe auch wieder den Halbkreis, oder aber die Ellipse u. s. w. haben. Früher mußten alle diese Gegenstände durch langsame Treiben über Holzformen von Hand gebildet werden; auf dem Wege des „Drückens“ werden sie von einer Art Drehbank hergestellt, auf welcher das Metallblech (Kupfer, Silber) allmählig, während die Scheibe sich dreht, dem Holzform an- und aufgedrückt wird, welcher dem hohlen Innern der Kuppe u. s. w. entspricht, und zwar so lange, bis das also „gedrückte“ Blech diesen Kern so präzise umschließt, wie die Glocke den Kern. Man erhält natürlich auf diese Weise eine sehr gleichmäßige,

vollkommen gerundete, glänzende Arbeit, — kennbar (wenn nicht durch Ueberpolieren und Abdrehen unkenntlich gemacht) an den feinen, fadenähnlichen Spuren, die sich im Innern der betreffenden Gefäße finden, parallel laufend in feinsten konzentrischen Kreisen, im Gegensatz zu den deutlich sichtbaren Hammer Spuren bei von Hand getriebenen Kuppen, Kelchfüßen u. s. w. Natürlich kann man mittelst der Druckdrehbank nicht bloß einfach Kuppen herstellen, sondern auch solche mit reichem Querschnitt, mit Gefäßen ringsum u. s. w.

Das Pressen, Prägen, Stanzen geht noch weiter als das Drücken; es will auch die eigentlich künstlerische Arbeit des Treibens beziehungsweise Feingusses ersetzen, indem es Reliefs, halberhabene Figuren u. s. w. auf dem Wege der Maschinenarbeit herstellt. Im Großen und Ganzen haben die genannten Fabrikarbeiten das gemeinsame, daß sie alle dem Kupfer-, Messing- oder Silberblech durch eine einzige Aktion (Druck) diejenige Gestalt zu geben suchen, welche ihnen die treibende Hand des Künstlers nur mittelst langwieriger und sorgfältiger Arbeit zu geben vermag. Das Prinzip ist überall dasselbe: das mehr oder weniger starke Metallblech wird durch einen jäh erfolgenden Schlag oder Druck der Maschine in die bestimmte Form gebracht, indem es gewaltsam in eine entsprechende Matrize gezwängt wird, deren Gestalt es annimmt. Dabei ist der Unterschied unter den angeführten Arten nicht bedeutend. Beim Prägen handelt es sich um dickere Bleche (Münzen), welche zwischen zwei verschiedenen Matrizen kommen und gleichzeitig von oben und unten bearbeitet werden, so daß jede Seite anders aussieht. Das geschieht durch einen heftigen Schlag mit der Maschine. Beim Pressen und Stanzen wird bloß ein dünnes Blech bearbeitet und nur nach einer Seite, so daß die Rückseite hohl bleibt. Beim Pressen geschieht das durch allmähliges Zudrehen der Pressspirale und langsamen Druck, beim Stanzen durch den jähen Ruck des Fallhammers. Bei den letzteren beiden ist nur eine Form nöthig, in welche das betreffende Blech getrieben wird. Die Form ist meistens aus hartem Stahl heraus graviert (eine

schwierige Arbeit); sie heißt Stempel, Gesenke u. s. w. Natürlich kann auf diese Weise eine Anzahl von Abdrücken gemacht werden, welche alle dem Laienauge erscheinen, wie die von Hand getriebene Arbeit; aber der Kenner tarirt den künstlerischen Unterschied zwischen Treib- und Stanzarbeit analog dem zwischen einem wirklichen Gemälde und einem Farbdruckbild.

Im nächsten Artikel soll die Beurtheilung der in dieser Nummer aufgeführten Surrogate von dem Standpunkt der kirchlichen Kunst erfolgen.

(Fortsetzung folgt.)

### Zur Ergänzung.

In Nr. 12 des „Archivs“ Jahrgang 1898 erbrachten wir den quellenmäßigen Beweis für die Datierung des Menger Delbergs ins letzte Viertel des 15. Jahrhunderts. Hiefür sei ein weiterer Quellenbeleg gegeben. In dem 1895 aufgefundenen Registrum subsidii charitativi der Diözese Constanz vom Jahre 1497 („Freiburger Diözesanarchiv“ Band 24 S. 185 ff., Band 25 S. 73 ff.) heißt es (Band 25 S. 108) von Mengen: Magister Conradus Wil capellanus altaris in monte olivarum. Also befand sich um diese Zeit ein Delbergaltar daselbst. Dieser aber weist auf einen Delberg in jener Zeit hin. Das aber kann nur der noch heute erhaltene Delberg sein. Hafner.

### Unnonce.

#### Kirchliche Einrichtungs-



gegenstände,  
namentlich  
Altäre, Statuen,  
Altarbilder,  
Kreuzwege  
(in Relief und  
Oelmalerei),  
Christus-  
Corpusse,  
Weihnachts-  
krippen etc.  
liefert in bester  
künstlerischer  
Ausführung die

Anstalt für kirchliche Arbeiten

A. Müller, Innsbruck (Tirol).

Offerte u. photograph. Abbildung. postwendend.

Hiezu zwei Kunstbeilagen:

Maria mit dem Kind. Holzschnitzfigur vom Hochaltar der Kirche zu Sterzing. — Christus am Delberg. Gemälde vom Hochaltar der Kirche zu Sterzing (verg! Nr. 8, S. 72).

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 10.

1899.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsk. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

## Neu entdeckte Wandgemälde in der Gottesackerkapelle von Biringen, Oberamt Horb.

Von Nepotent Dr. Hafner in Tübingen.  
(Schluß.)

### C) Südseite.

Auf der Südwand des vordern Kapel-  
lentheils scheidet das frühgothische Fenster  
mit geradlinigem Fenstersturz, welches  
außen noch die Ansätze des Mittelpostens  
zeigt, zwei Scenen.

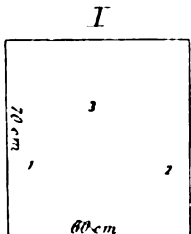
1. Links vom Fenster, anstoßend an die  
Südostecke über dem Teppich befindet sich  
eine schwer erkennbare Scene. Das Feld  
ist 60 cm breit und 70 cm hoch und  
ebenfalls mit einer gemalten Draperie  
umsäumt. Auf der linken und rechten  
Seite des Feldes sieht man je eine größere  
und kleinere Figur mit Heiligenschein,  
dahinter etwas wie Felsmassen. In der  
Mitte befindet sich ein leerer Raum. Der  
aufmerksame Beschauer sieht noch eine drei-  
getheilte Fahne. All' dies weist auf die  
Auferstehung Christi hin. Ueber  
diesem Feld befindet sich jedenfalls ein oder

zwei andere Felder, die nicht freigelegt  
sind. Auch rechts von der beschriebenen  
Scene ist ein freier, nicht untersuchter Raum.

II. Rechts von dem gothischen Fenster  
haben wir auf weiterem Feld (150 cm  
hoch und 180 cm lang) vor uns eine  
monumentale, hervorragende Darstellung:  
Jesus als Weltenrichter auf dem  
Regenbogen sitzend. Die sitzende Ge-  
stalt ist 135 cm hoch, also lebensgroß.  
Christus trägt einen schwachen Vollbart  
von rothbrauner Farbe, die langen, in der  
Mitte gescheitelten Haare haben dieselbe  
Farbe. Der Kopf ist sehr breit, rundlich,  
hat große Augen und eine hohe Stirne.  
Ueber dem Haupte steht ein sehr breiter  
gelber Heiligenschein. Christus breitet  
seine sehr langen, steifen und dünnen  
Arme, welche gleichmäßig in den Ellen-  
bogen sich biegen, aus. Die Finger der  
linken Hand sind ganz ausgestreckt, die  
zwei kleinen der rechten eingezogen. Er  
zeigt keine Wundmale. Der Leib ist dünn,  
besonders der Brustkorb recht schmal. Die  
ebenfalls durchbohrten sehr breiten Füße  
(mit Sandalen?) sind auch sichtbar. Der

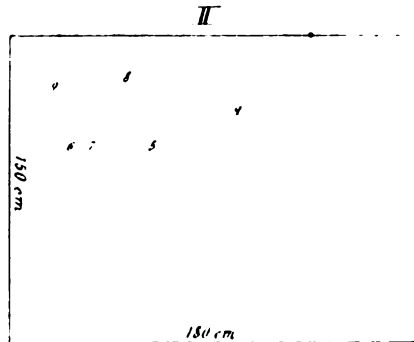
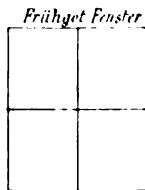
### Schematische Darstellung:

#### C) Südseite



I. Auferstehung Christi.

1. und 2. Gestalten. 3. Fahne.



II. Christus als Weltenrichter.

4. Christus. 5. Maria. 6. und 7. Engel. 8.  
Engel mit Leidenswerkzeugen. 9. Lanze.

Regenbogen, auf dem Christus sitzt, läuft allerdings etwas spitzförmig zu. Ein langer, brauner Mantel, der vornen offen ist, fällt von der Schulter herab. Diese Gestalt wirkt majestätisch und erinnert in ihrer Wiedergabe an romanische Malweise (z. B. in der Rentheimer Kapelle, Dtl. Calw). Rechts von dem sitzenden Weltenrichter kniet eine 75 cm hohe Frauengestalt mit großem Heiligenschein und salzigem Ueberwurf über Kopf und Schultern. Die Frau hebt ihre großen Hände gefaltet, stehend zu Christus empor: es ist die Madonna supplex, die Gnade vor Recht erbittet für die armen Menschenkinder. Eine ganz ähnliche, allerdings plastische Darstellung findet sich an einem der Südportale der Eßlinger Frauenkirche. Links hinter Maria erblicken wir zwei kleine Gestalten mit Heiligenschein (Engel) in  $\frac{1}{3}$  Größe von Maria und Christus. Ueber ihnen ist eine Lanze. Von oben links bringt ein kleiner Engel durch die Luft ein kleines gelbrothes Kreuz und eine gelbe Geißel zu Christus herbei. (Vgl. ähnliche Darstellungen in Burgfelden und Reichenau, „Archiv“ 1893, S. 1 f.) Links von dem Heiland ist nichts mehr bemerkbar.

Nachdem wir so dem Leser ein möglichst getreues Bild jener Darstellungen gegeben, erübrigt es noch kurz einzugehen auf technisch-ästhetische und kunsthistorische Fragen.

Was zunächst die Anordnung der Bilder betrifft, so ist uns unzweifelhaft, daß wir es ähnlich wie in Ehestetten (vgl. „Archiv“ 1896, S. 1 ff.) mit einem doppelten Bildercyklus zu thun haben. Oben auf der Nordseite, vielleicht noch etwas weiter westwärts (für das Bild der Verkündigung Mariä) sind Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu, beziehungsweise der Lebensgeschichte Mariens (Mariä Heimsuchung und Anbetung des Christkinds) erkennbar. Nun aber finden wir immer wieder auf der Ost- und Südseite in den oberen Feldern Spuren der Bemalung. Ziehen wir zum Vergleich den oberen Cyklus aus dem Leben Mariens in Ehestetten (a. a. O. S. 1 und 6) herbei, so ergibt sich der Schluß: Unsere Bilder in den oberen Feldern sind Cyklusbilder aus der Kindheitsgeschichte Jesu und dem Leben Mariä. Darunter zieht sich hin ein Cyklus von

Bildern aus der Passion Christi. Diese Bilder aus der Lebens- und Leidensgeschichte Jesu beziehungsweise Marias mit ihrem lieblichen und erschütternden Inhalt kehren unzähligemale wieder in der mittelalterlichen Kunst. Sie waren hier wie in anderen Kirchen ein plastisches und drastisches Anschauungsmittel für Geist und Herz des Volkes, ein Leitfaden für Gebet und Betrachtung, zugleich eine Zierde des Gotteshauses. Die Passionscene in unserer Kapelle beginnt mit dem Gebet am Ölberg, geht weiter zur Gefangennahme; es folgte dann wohl Christus vor Pilatus, dann (wieder theilweise sichtbar) die Geißelung. Auf der Ostseite wird sich daran angeschlossen haben Dornenkrönung, Kreuztragung oder das im Mittelalter so beliebte Erbärmdebild. Rechts vom Ostfenster ist wieder erkenntlich Kreuzigung, Beweinung Christi und dann wohl als Ende des Leidens und Anfang der Herrlichkeit die Auferstehung auf der Südseite. Es könnte auch sein, daß der Maler von der historischen Abfolge etwas abging, wie dies ja öfters der Fall war (z. B. gerade in Ehestetten, sodann auch in dem Passionscyklus der Ottilienkapelle zu Blochingen aus dem Jahr 1432, wo ebenfalls eine doppelte Bilderreihe, oben Szenen aus Ottiliens Leben, unten die Passion Christi angebracht ist). In Verfolg des oberen Gemäldecyklus hat die Kombination noch ein weiteres Feld, da nur zwei Bilder erhalten sind aus jener Geschichte. Als dramatischer Abschluß und effektvolle Auflösung dieser zwei Bilderreihen erscheint im beidetheiligen Zusammenfluß das große Endbild: Christus als Weltenrichter, einstens das Kind von Bethlehem, geherzt und gepflegt von Maria. Jetzt sitzt es als Richter kraftvoll da. Die ausgebreiteten Hände mit den Wundmalen sind ein Zeichen des Sieges Christi, ein Trost für die Gerechten, ein Schrecken für die Sünder, zugleich eine Illustration der Prophetenstelle: viderunt in quem transfixerunt. (Zacharias 12, 10; Joh. 19, 37), und ein ernster Mahnruf ans Volk, in allem der letzten Dinge zu gedenken, besonders des Gerichtes (Sir. 7, 40). Die Schmerzensmutter Maria aber kniet noch jetzt im furchtbar ernststen Augenblick der göttlichen Rache vor dem Rex tremendae maiestatis und waltet ihres erhabenen Fürbitterinamtes. Au'

dies weist auf eine schöne Anordnungs-  
gabe unseres Meisters hin.

Das Technische unserer Bilder an-  
langend, ist folgendes zu bemerken. Der  
Malgrund ist sehr uneben. Es ist  
Schwarzalkindörtel, auf welchen die Bilder  
ins Rasse mit Wasserfarben gemalt sind.  
Zu allen Heiligen scheint wurde ockergelb  
verwendet, ebenso für die Pfortenein-  
fassungen, Leidenswerkzeuge, für die Ober-  
gewandung braun, das allmählig in grau-  
schwarz überging, für die Unterkleider und  
Frauenüberwürfe weiß. Die Konturen  
zeigen besonders gelb, braun und roth.  
Ueberhaupt herrscht das Gelbe, Braun-  
rothe und Braungraue vor und gibt dem  
Ganzen einen abwechselnden und etwas  
grelleu Ton. — Dieser unebene Malgrund  
und dazu die Technik des Freskomalens  
erforderte ein tüchtiges Können. Man  
sieht, daß der Meister den Pinsel frisch  
und gewandt besonders in den Umriß-  
linien führt. Auch versteht er es, mit  
wenig Mitteln einen recht guten Effekt zu  
erzielen. Einerseits ist er tüchtig in der  
Kleinmalerei (keineswegs manierirte Ge-  
wänder, Draperie, kleine Figuren u. s. w.),  
andererseits bestet er in großen Zügen  
statuariſche Gestalten an die Wand. Im  
großen und ganzen gelingen ihm die  
kleineren Figuren besser. Unter den  
großen ist, wie schon bemerkt, übrigens  
die Bischofsgeſtalt hervorragend. — Was  
die Perspektive betrifft, so ist einmal  
zu sagen, daß der Meister hauptsächlich  
einen hohen, zuweilen auch einen mittleren  
Augenpunkt gewählt hat. Er nahm Rück-  
ſicht auf den Standpunkt des Beſchauers  
und den Platz der Bilder. Zur näheren  
Beurtheilung der Perspektive fehlen die  
ſcharfen Linien und besonders der Hinter-  
grund, der überall unerkennlich ist. Nach  
mittelalterlicher Praxis läßt der Maler  
die Hauptgeſtalten zum Theil recht beträch-  
tlich hervortreten, theilweise auf Kosten der  
Perspektive und Symmetrie. Letztere hat  
ihre Vorzüge in der Komposition einzelner  
Gruppen und Personen am Delberg, bei  
der Gefangennahme und sehr gut bei der  
Beweinung Christi. Ein Blick auf unsere  
ſchematiſche Darstellung der Felber zeigt  
nicht viel Sinn für Symmetrie in Größe,  
Breite, Korrespondenz der Bilder und  
Felber. Die einen beginnen tiefer unten,  
die anderen mehr oben u. s. w. Ohne

gerade ſorgfältig auf den Cyklus zu  
ſchauen malte der Meister jedes einzelne  
Feld, wohin und wie groß er es wollte.  
Verschiedenes läßt sich weiterhin hervor-  
heben betreffs Anatomie, Proportion  
und Gewandgebung. Im Ganzen und  
Großen sind die kleineren Figuren anatomiſch  
gut gehalten. Je größer aber die-  
ſelben, deſto deutlicher treten Fehler und  
beſondere Merkmale auf. Die Köpfe ſind  
durchſchnittlich oval bis rundlich, die Hände  
und Arme ſind einigemal, beſonders beim  
Weltenrichter und bei Maria, ſehr ent-  
wickelt. Die großen Geſtalten (abgeſehen  
von dem Biſchof) leiden an Leibarmuth,  
Engbrüſtigkeit, übermäßiger Schlankheit.  
Auch zeigt ſich da und dort (z. B. bei  
Petrus) eine etwas gekrümmte Leibeshal-  
tung. Die Gewänder, welche mit ſammt  
der Teppichmalerei nicht der kunſtvollen  
Ausführung entbehren, ſind nicht als ſelb-  
ſtändiger Theil behandelt, ſtutten nicht in  
Bauſch und Bogen, ſondern liegen meiſt  
enge am Leibe an. — Zur näheren Cha-  
rakteriſirung der Stimmung in den  
Bildern fehlen meiſtens beſonders die Ge-  
ſichte. Zum Theil ſind ſie abgeblaßt oder  
abgefallen. Die ganze Haltung aber zeigt  
nichts Ausgeartetes und Skurriles, deſſen  
die mittelalterlichen, den Volkſchauſpielen  
entnommenen Paſſions- und Kindheits-  
ſcenen mit ihrer freiwilligen oder unfrei-  
willigen Komik, Derbheit und antiſemi-  
tiſcher Tendenz nicht ganz entrathen. Leiden-  
ſchaftlich erregte Scenen mit Gliederver-  
renkungen ſieht man nicht. Die Haltung  
insbeſondere der Frauen iſt ſehr edel.  
Hoheitsvolle Ruhe, ernſter Schmerz, reli-  
giöſe Stimmung liegt auf den Bildern.  
Der Maler iſt mehr Lyriker als Drama-  
tiker. Er fühlt ſein Sujet und hat Em-  
pfindung beſonders für das Zierliche und  
Zarte in den kleinen Darſtellungen. Seine  
Malerei hat eine Seele. Die Kunſt iſt  
hier nicht Selbſtzweck, ſondern Mittel zum  
Zweck. Der Künſtler legt ſich in erſter  
Linie die Frage vor: Was ſoll dargeſtellt  
werden zur religiöſen Erbauung des  
Volkes? Aber die andere Frage iſt ihm,  
wenn auch ſekundär, ſo doch nicht gleich-  
giltig: Wie ſoll es dargeſtellt werden?

Dieſe Erörterung führt uns einen wich-  
tigen Schritt weiter zur Zeitbeſtim-  
mung dieſer Gemälde. Um an das eben  
Geſagte anzuknüpfen, ſo wiſſen wir, daß

die Malerei des Mittelalters bis ins 14. Jahrhundert hinein gerade dieses Seelische, Innerliche mit Absehen an der äußeren Form betonte, m. a. W. eine tief innige, ideale Richtung pflegte. Das Formale, Körperliche kam dabei zu kurz. Das 15. und 16. Jahrhundert aber legte ein Hauptgewicht auf die Natur und Individualität, auf die Form. Sie betonte den Realismus im Gegensatz zum Idealismus. Unser Meister nun ist kein Realist in affekts- und effektsvoller, individueller Wiedergabe in guter Anatomie, Perspektive und Symmetrie. Andererseits aber hat er die groben formalen Fehler z. B. des 13. Jahrhunderts, das Archaische und Gezierte, das ängstliche Hangen am Alten, Schematischen vermieden und überwunden. Eine etwas feinere Darstellung in Gewand, Haltung, Auffassung und Zeichnung hat sich Bahn gebrochen. Die technischen Mängel liegen zum Theil auch in jenen immerhin für die deutsche gothische Malerei noch jugendlichen Zeiten und der Schwierigkeit des Malens *al fresco*. All' dies würde uns unseres Erachtens in eine gute gothische Zeit, ins 14. Jahrhundert, führen. Ein anderes indirektes Indizium könnte ebenfalls dieses Resultat erzielen. Unsere Kapelle stammt aus dem 13. Jahrhundert. Unter dem Delbergsbild hat man nun einen noch älteren Malgrund gefunden. Dies läßt darauf schließen, daß die Kapelle wohl schon in ihrer ersten frühgothischen Periode (13. Jahrhundert) bemalt war und in der hochgothischen Zeit, also im 14. Jahrhundert, eine neue Bemalung erfuhr.

Mehr positive Anhaltspunkte, unsere Bilder in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hinaufzudatiren, bieten uns einzelne Merkmale auf den Bildern selbst. Die Gewandung liegt noch ziemlich enge am Leib, wird noch nicht als etwas Selbständiges behandelt. Die Falten sind noch einfach und fließend, ebenso ihr Bruch nur schwach. Dies weist in das ausgehende 14. Jahrhundert; denn im 15. und vollends 16. Jahrhundert finden wir eine weiter fortschreitende Behandlungsart von Gewand und Falten. (Vgl. Archiv 1898 S. 100.) Dasselbe ist zu sagen von den Risen, jenen Tüchern, die zur Umhüllung von Hals und Kinn, besonders von älteren Frauen getragen wurden. Die

daran sich findenden oft übermäßigen Verzierungen (Krausen) kommen erst im 15. Jahrhundert auf. (Vgl. Weiß, Kostümkunde, I. Abtheilung, 14.—16. Jahrhundert S. 226 f.) Von solcherlei Verzierung ist auf unsern Bildern nichts zu sehen. Was die Bekleidung jenes Ritters bei der Gefangennahme betrifft, so ist zu bemerken, daß an Stelle der Ringelharnische und Ringpanzer aus Draht allmählig in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts metallene Besatzstreifen für Arme und Beine zur Verstärkung treten und im 14.—15. Jahrhundert Plattenharnische. (Vgl. Weiß a. a. O. S. 266 f. und P. F. Stälin, Geschichte Württembergs I, 2 S. 760.) Wieder anders ist die Bekleidung im 15. und 16. Jahrhundert. (Weiß, S. 227.) In die mittelgothische Zeit weisen ferner die großen runden Heiligenscheine. Bei der Delbergscene sehen wir einen Kelch mit gerundeten Formen, über der Figur des hl. Petrus eine stabartige Einfassung im Rundbogen, was beides noch in frühere Zeit weisen könnte, jedenfalls nicht in spätgothische Zeit. In die angelegte Zeit, wenn nicht noch früher, weist die ganze Haltung des Gefrenzigten. Darüber steht sodann mit dicken hochgothischen Buchstaben die *Kreuzesinschrift*. Beachtenswerth ist endlich noch der Ornat des Bischofes in der Fensterleibung. Er hat eine gothische Tracht. Die etwas höhere als breite Mitra mit einfacher Bandverzierung weist ins 14. Jahrhundert. Später wurde dieselbe noch viel höher und verzierter. (Vgl. Braun, die pontificalen Gewänder des Abendlandes S. 51 und Illustrationen hier und im Archiv 1898 zu Nr. 7 und 8 und Weiß S. 259.) Die Form des Palliums ist die des späteren Mittelalters. (Vgl. Braun a. a. O. S. 165.) Das Tüchlein unter der Stabkrümmung zunächst als Schweißtuch und dann später als reich verziertes Mäntelchen angebracht, ist seit Beginn des 14. Jahrhunderts nachweisbar. (Weiß a. a. O. S. 191 und Archiv 1898 zu Nr. 8.) Abbildungen eines dem unsrigen nicht unähnlichen Halsbesatzes aus dem 14. Jahrhundert finden sich bei Weiß S. 188. Mit alledem glauben wir als Zeitbestimmung für unsere Bilder die Zeit von 1350—1400 plausibel gemacht zu haben.



Mit dieser Datirung springt auch die Bedeutung unserer Darstellungen für die Kunstgeschichte (besonders Schwabens) ins Auge. Es sind keine hervorragenden, aber gute, aller Beachtung würdige Werke. Sie füllen eine der vielen Lücken in der Geschichte unserer vaterländischen Malerei aus. Sie schließen sich hiemit an die von Deigel (Archiv 1896, S. 6) ins Ende des 13. oder in den Anfang des 14. Jahrhunderts gesetzten Gemälde in Ehestetten, sodann an die Gemälde in der alten Sakristei der Reutlinger Marienkirche. (Nach Keppler im Archiv 1894 S. 107 aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts.) Sie wären etwa gleichzeitig mit den im Sommer 1893 auf der inneren Westwand jener Marienkirche entdeckten, aus der Hochgothik stammenden Gemälden. (Archiv a. a. D. S. 108 f.) Sie ständen endlich nicht ferne den in der Kapelle von Gaisbeuren bei Reute, DL. Waldsee, aufgedeckten Wandmalereien ca. 1400. (Archiv a. a. D. S. 109.) Hob sich die schwäbische Malerschule im 15. und 16. Jahrhundert zu schöner Blüthe, so ist doch zu sagen, daß schon längere Zeit vorher Tüchtiges und Gutes im Lande gemalt wurde. Was können wir über den Urheber der Bilder, über den Meister sagen? Ignoramus et ignorabimus? Jedenfalls das erstere. Aus der Art der Darstellung nach Form und Inhalt ist auf einen tüchtigen Meister zu schließen. Die Patronatsherrschaft (wohl die Edlen von Ehingen) wird auch einen solchen bestellt haben. Wir können uns mehr und mehr der Ansicht nicht verschließen, daß die Bilder wohl aus derselben Zeit, aber nicht aus derselben Hand gestossen sind. Einzelne Figuren weichen doch nicht unerheblich von einander ab. Auch ist die Einheitlichkeit nicht immer gewahrt. Da werden Meister und Gefelle gearbeitet haben. Wo aber ist dieser Meister zu suchen? In einem Kloster ihn ausfindig zu machen, wie für die romanischen Burgfelder und gothischen Ehestetter Bilder geschieht (Archiv 1893, S. 13 ff. und 1896, S. 6), wäre auch für diese Zeit nicht von der Hand zu weisen. Die auf guter Meditation und Kontemplation beruhende, immerhin noch strenge und ernste Wiedergabe würde dafür sprechen. Man könnte wohl nicht so fest an einen Zusammenhanges

Kottenburger Klosters als vielleicht an einen solchen des Paulinenklosters in Rohrbalben bei Kiebingen, DL. Kottenburg, denken, daß 1479 alternierend mit den Herrn von Ehingen das Patronatsrecht in Bieringen ausübte. (DL.-Beschreibung von Horb S. 147; vgl. über dieses Kloster, welches 1364 vom Pfarrverband mit Sülchen gelöst wurde, die Woche über den Gottesdienst in dem zur Pfarrei Sülchen gehörenden Kiebingen verfiel und 1787 aufgehoben wurde, DL.-Beschreibung von Kottenburg S. 179 ff.) An das Kloster Reichenau ist wohl kaum mehr für jene Zeit zu denken. Hatte der Meister etwa Fühlung mit Reutlinger Meistern? Doch satis! Kombinationen können gut sein, sind aber immerhin bei dem Fehlen jeglicher Nachricht und Spur gewagt, jedenfalls wohlfeil wie Brombeeren.

Was nun? Wie zum Eingang gesagt gehen die Bilder den Weg alles Irdischen. Das eine und andere Stück ist schon abgefallen, was bei dem schlechten Malgrund noch weiter bevorsteht. Besonders ist auch der Weltenrichter Christus zu einem Noli me tangere geworden, das nicht ungestraft sich verletzen läßt. Das Gesicht jener Madonna supplex ist schon heruntergefallen. Unter diesen Umständen ist ein weiteres Freilegen der Bilder, soweit überhaupt möglich, etwas problematisch und wohl nicht mehr lohnend. Wer thut's und — last not least — wer zahlt's? An eine Restaurirung der Bilder ist nicht mehr zu denken. Wenn aber die Sache bald (etwa durch den Landeskonservator) in die Hand genommen würde (die Kapelle sollte bis Allerheiligen restaurirt sein nach dem Wunsch des Herrn Pfarrverwesers Wagner), ließe sich vielleicht durch Abnehmen von Kopien, Durchpausen auf Karton, Aufhängen desselben in Scharniren am Ort (vgl. Reichenau) oder Verbringung nach Stuttgart (vgl. Burgfelder Bilder) der immerhin recht interessante Fund auf diese Weise erhalten. In meinem Auftrag stellte der in dieser Branche rühmlich bekannte Photograph S i n n e r sen. von Tübingen mit viel Sorgfalt und Sachkenntniß photographische Aufnahmen her, die bei den eigenartigen Schwierigkeiten reproduzirten was zur Wiedergabe kommen konnte.

## Die kirchlichen Metallarbeiten.

Eine systematische Darstellung von  
Konrad Kummel.

(Fortsetzung.)

### B. Die Bearbeitung der Metalle.

#### IV. Die Surrogate für kunstgewerbliche Metall-Handarbeiten.

Was ist nun von den beschriebenen Surrogaten und Fabrikwaaren zu sagen?

Zum allgemeinen gilt der Grundsatz, daß jeder Schein, jede Unächtheit, jedes Surrogat, jede Dudenwaare, jedes gewöhnliche und alltägliche Marktprodukt, jedes Stück, das wenigstens nicht in etwa vor dem künstlerischen Blicke und Urtheil bestehen kann, vom Heiligthum ausgeschlossen sein sollte. „Dem Höchsten — das Beste,“ das ist die selbstverständliche Devise für den Dienst des Heiligen. Und dahin es zu bringen, daß dieser Grundsatz auf allen Gebieten der kirchlichen Kunst durchgeführt wird, das ist ja seit bald fünfzig Jahren das unablässige Streben der kirchlichen Kunstvereine und Kunstautoritäten. Auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst ist die Zeit der greulich stillosen „Finanzkammersäle und -Scheunen“ glücklich und definitiv überwunden und unsere Architekten müssen sich ernstlich damit abgeben, nicht bloß die äußeren Kennmale des romanischen und gothischen Stiles nachzuahmen und anzubringen, sondern im Geiste der Alten zu konstruiren und besonders die Verhältnisse zu studiren; auf dem Gebiet der Bildhauerkunst ist man von den nüchternen und geistlosen Wiedermannswerken, Schilderbäusern, stilisirten Holzkisten und Drehtabernakeln vorangeschritten zur geistvollen Belebung der Materie im Dienste der Kunst, zu wirklich gothischen Altären, Kanzeln und Stuhlwirken, und wenn auch noch lange nicht alle auf dieser Höhe sind, so kann man mit Bestimmtheit annehmen, daß auf der ganzen Linie zu einem Fortschritt in diesem Sinne gedrängt wird; gerade manche herrlichen Erzeugnisse der Altarbaukunst aus jüngster Zeit weisen darauf hin. Die Paramentik hat längst und gründlich mit dem Baumwollenzeug und dem Baßgeigenformate und dergleichen gebrochen und neben dem soliden Vorrath birgt fast jede Sakristei für ihre Feste Erzeugnisse echter Nadelmalerei und guter

Seidenstoffe. Ein gleicher Umschwung hat sich auf dem Gebiet der Kirchenmalerei, so der figuralen, wie der bloß architektonisch-ornamentalen, der Glasfenster und ihrer Behandlung vollzogen. Was in Beziehung auf Kirchengesang und Kirchenmusik alles geschehen ist, das verdient das höchste und ausgezeichnetste Lob. Die Reform aller dieser Gebiete ist erfolgt nach dem Grundsatz: kein falscher Prunk, aber wahre Kunst, ächte Schönheit, würdige Werke, denen selbst bei aller Einfachheit der Stempel ihrer höheren Bestimmung eingeprägt ist.

Genau dieselben Grundsätze gelten auch für die Werke der kirchlichen Metallarbeit und zwar um so mehr und intensiver, als die allermeisten dieser Werke im eminentesten Sinne zum Dienste des Heiligsten bestimmt sind. „Dem Höchsten das Beste, das Schönste, das Vollendetste!“ Hinweg vom Altar und vom Tabernakel mit allem, was nach Material und Herstellungsart profan, niedrig, gemeine Marktwaare und fabrikmäßiges Duzenderzeugniß ist; hinweg vor allem hier mit dem Schein-, Trug- und Surrogatenwesen! Leider aber ist hier viel, vielleicht mehr gesündigt worden, als auf allen anderen Gebieten kirchlicher Kunst und wird heute noch mannigfach gesündigt, — gesündigt bis nahe an den Betrug hin. Es wird gerne zugegeben, daß auch dieser kirchliche Kunstzweig gleich den andern erst allmählig und stufenweise wieder erstehen mußte und daß viele Werke aus den 50er und 60er Jahren bei allen Fehlern doch den guten Willen zeigen; aber es darf wohl auch gesagt werden, daß sich der Metallarbeiten fast niemals eine kirchlich-künstlerische Auktorität in dem Maße angenommen hat, wie z. B. der Architektur, Plastik, Malerei und Paramentik. So hatten die Händler und Fabrikanten einerseits und die unkünstlerischen und verständnißlosen Metallhandwerker einen großen, wenig oder meist gar nicht beaufsichtigten Spielraum. Und heute noch bleibt auf dem Gebiete der kirchlichen Metallkunst speziell in unserer Diözese vieles zu wünschen übrig, so tüchtige Einzelerzeugnisse aus neuester Zeit wir auch allmählig wieder sehen dürfen. Wir wollen uns in keine Kritik unserer kirchlichen Ateliers, noch in einen Vergleich mit denen anderer Diözesen, z. B. Freiburg, München, Trier,

Köln, Münster u. s. w. u. s. w. einlassen, sondern nur das eine Ziel fest und bestimmt aussprechen: es muß dahin kommen, daß zum heiligen Dienste auf dem Altare kein Metallgefäß mehr Verwendung findet, das nicht ächtes, gutes, feines Material hat und das nicht nach den Grundsätzen der künstlerischen Technik von Hand gearbeitet ist.

Was das Material betrifft, so haben wir hierüber schon im Abschnitt A. „Von den Metallen“ gesprochen. Bezüglich der Herstellung der heiligen Gefäße aber stellen wir die folgenden Ausführungen auf.

Die heiligen Gefäße im engeren Sinne: a) Messelch mit Patene, Ciborium (Pirix) bezw. der Konsekrationskelch, Monstranz, Repositorium, b) die Gefäße für die heiligen Öle, c) Reliquiarien, vor allem Kreuzpartikel-Ostenforien, d) Messkännchen und -Teller, e) Tabernakelkreuze und Altarleuchter, speziell die sechs liturgisch geforderten zu beiden Seiten des Kreuzes, f) Rauchfaß und Schiffschen, g) Taufanne und -Teller, h) Weihwassergefäß, dienen unmittelbar dem Heiligen. Die erstgenannten heiligen Gefäße im engeren Sinne, vor allem Kelch und Patene, sind sogar gleich den priesterlichen Händen vom Bischof gesalbt und geweiht zur Aufnahme des eucharistischen Schatzes. Angesichts dieser eminent nächsten Beziehung derselben zu Opfer und Sakrament ist die Forderung ganz natürlich, daß die heiligen Gefäße mit besonderer Sorgfalt und Liebe hergestellt sein müssen, mit einer Liebe, welche aus dem Glauben an die heiligen Geheimnisse stammt, mit einer Sorgfalt, welche die Ehrfurcht vor dem Heiligtum zur Mutter hat, mit einer freudigen Hingebung und Begeisterung, welche das Beste und Kostbarste, was die Erde hat zur Zierde des Hauses Gottes und zur Ausrüstung des Altars nehmen möchte. Diese heilige und gläubige Hingabe aber prägt sich in der Handarbeit einzig aus. Im täglichen natürlichen Leben ist es ja stehendes Gesetz, daß der Gegenstand, ob Kunstwert oder ein Stück für den täglichen Gebrauch, welcher von der eigenen Hand des Gebers hergestellt wurde für denjenigen, zu dessen Gebrauch er bestimmt ist, einen besonderen Werth, um nicht zu sagen eine besondere Weihe besitzt. So läßt es sich auch die

Liebe der Braut zum Bräutigam, der Mutter zum Kinde und umgekehrt nicht nehmen, mit eigener Hand zu schaffen, zu schmücken, auszustatten, was sie schenken will: die thätige Hand ist ja das Organ der Liebe, Treue, Sorge, Aufmerksamkeit und Verehrung, welche den Geber beseelte. Es ist ein Theil des eigenen Ich, welches auf diese Weise sich mit dem betreffenden, selbst gefertigten Gegenstande verschmilzt, und es ist dies so ganz in der Natur der Dinge gelegen. Welch' ein unsagbar rührender Beweis zärtlicher Liebe und Sorge für die Menschen liegt in dem biblischen Berichte, wie Gott die Krone Seiner sichtbaren Schöpfung, den Leib des Menschen selbst, anthropomorphistisch zu sprechen, mit eigenen Händen bildete aus dem Lehm der Erde, wie Er ihm dann Selber den Geist einhauchte, und wie Er auch den Gefallenen vor der Ausweisung aus dem Paradiese „Gewänder von Fellen machte und sie damit bekleidete“. Den feinsinnigsten, demüthig-zärtlichsten Ausdruck des Strebens aber, zum Dienste des Sohnes Gottes nur das zu verwenden, was mit dem eigenen Ich eng verbunden war, hat die Liebesreue der hl. Magdalena gefunden, indem sie statt des von fremden Händen gewobenen Tuches ihre eigenen Haare zum Abtrocknen der heiligen Füße des Herrn genommen hat. Und wer würde wohl daran zweifeln, daß die Bindeln und Kleider, in welche Maria das göttliche Kind hüllte, nicht von ihrer eigenen Hand mit liebevollster Treue hergestellt waren? Erhält sich ja seit 1800 Jahren die Ueberlieferung, daß auch das Gewand ohne Naht, in welchem der Herr zum Tode gieng, von keiner fremden Hand gewoben war — daß Marias Finger es gewirkt haben. Die Hand ist das Werkzeug des Willens; sie setzt die Liebe desselben um in das Werk, und letzteres trägt das Merkmal und den moralischen Werth der ersteren in sich. Das ist die ideale Auffassung solcher durch reine Handarbeit hergestellter Gegenstände.

Nun ist es ja im Leben nicht möglich, daß derjenige oder diejenigen, welche den Metallschmuck und die Geräthe des Altars zu bestellen haben, auch persönlich dieselben anfertigen können, wie das z. B. bei den Paramenten der Fall ist, an deren Herstellung Hunderte und Tausende von edlen

Frauen, Arm und Reich, Niedrig und Vornehm, und besonders gottgeweihte Jungfrauen thätig sein können, die nicht des Gewinnes wegen, sondern nur aus heiliger Liebe und Opferwilligkeit, um Gottes und Seiner Ehre willen, die Nadel führen. Das ist indessen kein Hinderniß, die in der Handarbeit liegende Idee doch zu verwirklichen. Kann der Priester, der fromme Stifter, die Kirchenverwaltung auch nicht mit eigenen liebenden Händen die Gefäße bereiten für das heilige Opfer, so können sie doch einen anderen damit beauftragen, einen Meister im Fache, einen gewissenhaften Mann, welcher zunächst mit aller Sorgfalt und Treue, gewissenhaft und hingebend mit seinen Händen das Werk anfertigt, so wie es ihren Intentionen und den Gesetzen des Kunsthandwerks entspricht. Mit der Arbeit seiner Hand verbindet sich ihre geistige Mitwirkung, ihre Meinung und Absicht, und es ist schließlich in letzter Linie ihr Werk, das sie dem Dienste Gottes zur Verfügung stellen.

Aus dem Gesagten ist die Anwendung einfach zu machen: Ein Kelch, eine Pixa, deren Fuß, Knauf, Cuppa-Untertheil gegossen oder gestanzt sind, eine Monstranz, die in allen Theilen, etwa mit Ausnahme der Kumbula, Gußwerk ist, Kreuzfira, Leuchter, Kreuzpartikel etc., die ihr Dasein gleichfalls einer mehr oder weniger rohen Gußform zu verdanken haben: das sind Werke, an welchen die Menschenhand fast nichts besorgt, bei welchen der Fallhammer und der gemeine Guß aus Billigkeitsgründen dieselbe ersetzen. In kürzester Frist wird auf diesem Wege fabrikmäßig das Surrogat geschaffen, welches höchstens durch üppige, oft stillose Formen und barbarischen Anspatz mittelst mehr oder weniger geschmackloser und haltloser Vergoldung, Verfilberung für den Markt hergerichtet ist; thatsächlich aber ist es künstlerisch werthlos und unwürdig. Was würde man z. B. zu dem Versuche sagen, die kostbaren und pietätvollen Handstickereien an Messgewändern und Pluvialen etwa durch aufgedruckte Farbmuster ersetzen zu wollen? Wie würde man das Untersagen zurückweisen, die Altartücher, Alben u. s. w. durch Blechschablonen mit Farbenzeichnungen zu versehen an Stelle der Stickerei, oder etwa durch einen Maschinen-Druck sie zu „Spitzen“ zu durchlöchern? Wie würde man es aufnehmen, wenn je-

mand an die Stelle der alten, ehrwürdigen Holzfiguren von Künstlerhand solche von Zement, Gyps- oder auch Thonguß in die Nischen der Altäre setzen wollte? Was würde man einem Maler sagen, wenn derselbe die Wände mittelst Schablonen aufstreichen und das für Kunstgemälde ausgeben würde? Wie würde man mit einem Glasmaler abrechnen, der, anstatt in Feuer gebrannte Farbenfenster zu liefern, solche einsetzte, bei welchen nur ein farbiges Papierbild auf die weißen Scheiben aufgeklebt oder zwischen ihnen eingeschoben wäre? Ueberall würde man — und mit volstem Rechte sagen: wir wollen kein wohlfeiles und werthloses Surrogat; wir wollen wirkliche Kunstarbeit!

Genau dasselbe Verhältniß aber besteht auf dem Gebiete der heiligen Geräthe zwischen den Erzeugnissen der Kunsthandwerklichen Thätigkeit und den Fabrikurrogaten, bei welcher letzteren geprägte und gestanzte Waare die Edelfkunst der Treibarbeit ersetzen muß und an die Stelle der kunstfertigen, fleißig-liebervollen Zusammensetzung der Einzeltheile mittelst Montirung — der rohe, fabrikmäßige Guß des Ganzen in einer Form tritt. Will die Liebe und der Eifer für die Zierde des Hauses Gottes auch auf dem Gebiete der heiligen Gefäße in ähnlicher Weise gestaltend und erneuernd eingreifen, wie auf denen der Kirchenmusik, der Paramentik, des Kirchenbaues, der Glasmalerei u. s. w. u. s. w., dann hat sie dafür zu sorgen, daß die Kunsthandarbeit wieder in ihr Recht eingesetzt, und daß dem Surrogat- und Fabrikatwesen mit aller Energie und Einmüthigkeit der Krieg erklärt wird. (Fortsetzung folgt.)

#### Annonce.

#### Kirchliche Einrichtungen-



gegenstände,  
namentlich  
Altäre, Statuen,  
Altarbilder,  
Kreuzwege  
(in Relief und  
Oelmalerei),  
Christus-  
Corpusse,  
Weihnachts-  
krippen etc.  
liefert in bester  
künstlerischer  
Ausführung die

Anstalt für kirchliche Arbeiten

**A. Müller, Innsbruck (Tirol).**

Offerte u. photograph Abbildung. postwendend.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Er erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Mr. II.

1899.

## Die Spätgothik in Schwaben.

Eine Studie und ein Vortrag von A. S.

Anstatt die Sehenswürdigkeiten und Kunstwerke einer einzigen Stadt hervorzuheben, die Sie ja heute selbst besichtigen können, möchte ich Ihnen die Kunstperiode, und zwar eine Glanzperiode eines ganzen Landes, unseres geliebten Schwabenlandes, vorführen. Ich gedenke, freilich in engem Rahmen, Ihnen ein Bild der spätgothischen Kunst im Schwabenland zu geben. Gerade dieses Thema zu wählen bewog mich zunächst ein lebhafter Lokalpatriotismus. Von Jugend auf habe ich in meiner engern Heimath sowohl wie an den Stätten meines Studiums und meiner ersten Thätigkeit die Werke spätgothischer Kunst geschaunt und lebhaft bewundert, und späterhin mich allzeit darüber verwundert, daß man gerade die Werke und die Kunst dieser Stilperiode theils ganz verkannt, anderntheils nicht recht unterschieden, und endlich vielfach gar sehr abfällig beurtheilt hat. Wie es eine Zeit gab, in welcher man im hellen Kunstpurismus alles, was nur an Barock und Pöppel erinnerte, schlechtweg verdamnte, als unkirchlich verwarf und vandalisch aus den Kirchen hinauswarf, so gab es Zeiten und Kunstkritiker, welche die spätgothische Kunst kurzweg als eine Degeneration, als einen Niedergang der herrlichen gothischen Kunst- und Bauweise bezeichneten. Man kommt auch hier allmählig zu einem besseren Verständniß und einer gerechteren Würdigung dieser Kunstperiode, je mehr man überhaupt sämtliche Werke unserer Vorfahren erforscht und kennen lernt.

Eine kürzlich erschienene Schrift von Erich Haenel, „Spätgothik und Renaissance“, die mir in die Hände fiel, bringt

für die Beurtheilung der Spätgothik ganz neue Motive und Gesichtspunkte. Mein Interesse wurde dadurch sehr gesteigert und ich glaube, der heimathlichen Kunst und deren Liebhabern und Bewunderern einen Dienst zu erweisen, wenn ich Sie zu einer gerechten Würdigung und aufmerksamen Beachtung und Betrachtung der Kunstdenkmale dieser Periode anzuleiten mich unterfange.

Ja, welches ist denn überhaupt diese Kunstperiode und was versteht man unter Spätgothik? wird da die erste Frage aus dem Zuhörerkreis lauten. Da schlägt man einfach die Kunstbücher und Kunstgeschichten auf, dort wird's genau zu lesen sein. Man findet die landläufigen Beschreibungen, daß mit dem 15. Jahrhundert ein Niedergang der gothischen Kunst eintrete, in welchem die reinen und edlen Formen der Gothik verschlechtert, ernüchtert, verzerrt, übertrieben, ausgelassen erscheinen. An Stelle der edlen Kreuzgewölbe treten die unruhigen Stern- und Kleeblatthölzer, an Stelle der herrlichen Drei- und Vierpaßmauerwerke die willkürlichen sogenannten Fischblasen, die Rippen, Rundstäbe, Profile, Hohlkehlen durchschneiden sich, an der Stelle des stilisirten gothischen Laubwerks finde sich zum sichern Zeichen des Absterbens der Kunst ein dürres, knorriges Ast- und Stabwerk, die Hallenkirche mit dem ungeheuren Dach verdränge fast überall den schönen Aufbau der Basilika. Gelobt wird im Allgemeinen nicht viel an der Spätgothik. Auch Kieppler in den „Kirchlichen Kunstalterthümern Württembergs“ bemerkt, daß „der Spätgothik viel Fehlerhaftes, Laune, Willkür, Mangel an Ernst, auch mitunter Geschmacklosigkeit nachgesagt werden kann, daß sie aber doch Großartiges und Herrliches schuf

und etwaige Fehler durch Tüchtigkeit, Kühnheit, Geist und Phantasie reichlich aufwiegt; sonst wäre ja auch nicht zu begreifen, wie sie fast zwei Jahrhunderte hätte in Herrschaft bleiben können“.

Um zu einer gerechten Beurteilung und zu einer richtigen Kennzeichnung zu gelangen, fassen wir zunächst die Zeit in's Auge, in welcher sie sich entwickelt, geherrscht und gewaltet hat. Als terminus ad quem wird allgemein das Zeitalter der Reformation, die hereinbrechende Renaissance, etwa das Jahr 1530 bezeichnet. Ueber die Zeit ihres Eintretens sind die Urtheile schwankend, doch wird zugestanden, daß das Kunstleben unter Karl IV. bereits der Spätgothik zuneige. Unbestritten wird ihr das ganze 15. Jahrhundert eingeräumt. In dieser Zeit waren die Bettel- und Predigerorden auf der Höhe ihrer Blüthe angelangt, durch sie war das religiöse Leben vielfach umgestaltet worden und namentlich der Predigt ein hervorragender Platz beim Gottesdienst verschafft worden. Sodann hatte sich einerseits die Pracht und Entfaltung des kirchlichen Kultus gesteigert, andererseits wollte das blühende Bürgerthum der Städte möglichst an dieser Prachtentfaltung theilnehmen. Der Einzelne wie die Gesamtgemeinde-weisen wollten intensiver, inniger, lebhafter und allgemeiner sich am Gottesdienst betheiligen, als dies bisher der Fall gewesen. Deshalb mußte ein entsprechender Raum geschaffen werden. Die bisherigen romanischen oder gothischen Kirchen zeigen ein langgestrecktes Schema. Centrale oder centralisirende Bauten findet man in Früh- und Hochgothik selten. Das hervorragendste Beispiel ist die Liebfrauenkirche in Trier, die offenbar nach einem französischen Vorbild construiert ist. Die andere Centralkirche, die Karlshofer Kirche in Prag, berührt schon die spätgothische Zeit. Das Bedürfniß der Zeit forderte im späteren Mittelalter ein Ausdehnen mehr in die Breite, nicht bloß in die Länge. Weite, lichte Räume suchte man zu gewinnen, in denen die Gemeinde ebenso der Predigt des göttlichen Wortes lauschen konnte, als dem Mittelpunkt des Gottesdienstes, der heiligen Messe, näher gerückt war. Darin einen sogen. reformatorischen Zug erblicken zu wollen, ist viel zu weit ge-

gangen. Es scheint uns gerade das Gegentheil herauszukommen und zwar in der doppelten Hinsicht, daß man auch in vorreformatorischer Zeit die Bedeutung der Predigt erkannt hat, dabei aber den Mittelpunkt allen Gottesdienstes, das Opfer, nicht über sah. Denn dem Altarhaufe und Raume blieb doch die Haupt- und Ehrenstelle gewahrt. Das beweisen gerade die herrlichen spätgothischen, lichten und weiten Chöre, namentlich auch an kleineren Kirchen im Schwabenlande. Bei sächsischen spätgothischen Bauten scheint allerdings der Chor ganz mit dem Langhaus zusammenzufließen (Annaberg, Schneeberg, Pirna, Zwickau), aber auch bei ihnen ist der Schwerpunkt auf den Altarraum gelegt. Das ist doch echt katholisch, ebenso wie die Bildung von Kapellen in den hereingezogenen Strebepfeilern zu Nebentaltarräumen und zu Stätten der frommen Einzelandacht und Betrachtung. Wichtig ist dabei nur in gewissem Sinne, was Erich Hanel nicht ohne gehässig-frivolen Seitenhieb auf Katholisches (p. 79 e. c.) schreibt: „Was die letzten Vertreter mönchischer Wohlhabenheit schufen, hat sich der Protestantismus ohne Mühe zu eigen gemacht und mit derselben Freiheit lebt er sich in dieser Behausung aus wie einst Pfaffendevotion und Heiligenkult“.

Das sogen. Raumprinzip muß bei einer Charakterisirung spätgothischer Bauweise vor allem beachtet und betont werden. Aus diesem Prinzip sind die meisten Eigenheiten des Stils erklärlich. Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet man die Gmünder Heiligkreuzkirche trotz ihrer hochgothischen Formen und ihrer französischen Choranlage als den ersten spätgothischen Bau, ebenso die ihr verwandten Bauten in Nördlingen und Dinkelsbühl. Das Jahr 1351, in welchem die Gmünder Kirche begonnen wurde, wird daher als das Geburtsjahr der Spätgothik bezeichnet. Breite, lichte, weite Räume sollte auch das Ulmer Münster erhalten (gegründet 1379), drei gleichbreite Schiffe, wobei freilich der basilikale Aufbau noch beibehalten wurde. Die spätgothischen Hallenkirchen machen, wie Hanel richtig bemerkt, einen saalartigen Eindruck. Er nennt sie geradezu Saalkirchen und sagt, in dieser Raumidee trage die Spätgothik schon die Renaissance in sich, ja

sei selbst Renaissance. Nichtig verstanden und angewendet, können wir das gelten lassen, es ist kein Tadel, sondern hohes Lob.

Nach der Raumidee richtet sich auch der Gewölbebau der Spätgothik. Der Vertikalcharakter der Hochgothik brachte ein Streben nach ungemessenen Höhendimensionen mit sich, die Spätgothik nähert sich mit ihrem Raumideal der Horizontalen und damit kommt die Gewölbebildung ihrem eigentlichen Zweck als Decke wieder näher. Das gothische Kreuzgewölbe hat ein transcendentes, supernaturales Streben, der Scheitel des Spitzbogens weist weiter hinauf in höhere Räume und schließt sich in den Rippen nur gezwungen zusammen, während das gedrücktere spätgothische Gewölbe, das mehr dem Tonnengewölbe sich nähert, den Raum nach oben eher abschließt, wenn auch die Gewölbe noch so hoch sind und die Reichhaltigkeit der Rippen, ihre Variation und Zierlichkeit das Gefühl der Leichtigkeit hervorrufen sollen. Wie bei Profanbauten ein streng gothisches Kreuzgewölbe gleichsam seinen Zweck verfehlt und statt erhebend, drückend wirkt, so mußten die breiten Räume der Spätgothik anders eingewölbt werden, als die schmalen, langgezogenen Kirchenschiffe und Chöre der hochgothischen Periode.

Die Ornamentik der spätgothischen Periode ist ebenfalls nach dem Raume berechnet. Allerdings finden wir hiebei einen scheinbaren Gegensatz, einerseits eine gewisse Ueberladenheit und Schwülstigkeit im Kleinen und eine scheinbare Trockenheit und Nüchternheit im Großen. Die weiten Räume, um dies an einem Beispiele zu zeigen, des Ulmer Münsters scheinen leer, trocken, nackt; keine Triforiengallerie unterbricht die hohen Sargwände des Mittelschiffs, keine reichverzierten Kapitälcrönen in spätgothischen Kirchen den reichprofilirten Säulenschaft, sondern meistens unvermittelt schießen die Gewölberippen an, es scheint der Sinn für eine reiche Ornamentik zu fehlen — und doch finden wir an kleineren Werken, an Altären, Chorgebilden eine Fülle, ja eine Ueberladung, einen Uebermuth von Zieraten und ornamentalen Theilen. Die großen Räume waren eben für Bemalung auch berechnet. An den Wänden, Pfei-

lern und Säulen des Ulmer Münsters finden sich Spuren einstiger Bemalung. Wie viel mag in spätgothischen Kirchen an den leeren fahlen Wänden noch unter der Tünche verborgen sein? Die Nüchternheit und Trockenheit der Formen ist meistens Berechnung bei spätgothischen Bauten. Wer aber die spätgothischen Sakramentshäuschen und Altäre betrachtet, wird dieser Periode das Können nicht absprechen. Eine technische Fertigkeit, die es zu solcher Vollendung gebracht, wird kaum ein Zeichen des Niedergangs sein. Ueber die Reinheit und Gefälligkeit der Formen zu urtheilen, ist Geschmacksache. Manche finden z. B. die Verbindung von spätgothischen und Frührenaissanceformen reizend, andere bezeichnen sie als ein Un Ding und als eine Geschmacklosigkeit. Wir glauben aber immerhin, daß auch den spätesten gothischen Meistern ein Schönheitsideal vorgeschwebt hat. Ihr Naturalismus ist ja heutzutage ein Lob geworden. Damit wollen wir die Charakteristik der Spätgothik im Allgemeinen abschließen. Es werden bei Betrachtung der schwäbischen Denkmale noch manche Einzelheiten und Eigenheiten herauskommen. Als Resumé aber erlauben wir uns zu sagen, daß die Spätgothik eine eigenartige Weiterbildung des gothischen Stils bedeutet, der es an Originalität, Mühe, technischer Fähigkeit nicht gefehlt hat, die Werke geschaffen hat, welche für alle Zeiten Zeugniß ablegen eines hohen, künstlerischen Könnens und Schaffens. Zum Schluß dieser allgemeinen Charakterisirung möge noch gestattet sein, auf die Blüthe dieses Späthils in Frankreich, England und Spanien hinzuweisen, wo dieser sogen. Flamboyant-Stil in der Ornamentation Staunenswerthes bietet, einen ungeheuren Reichthum reizender und zierlicher Formen. In Spanien hat der spätgothische Gewölbebau so sehr sich eingelebt, daß die strengsten und ausgesprochensten Renaissancebauten beinahe ein ganzes Jahrhundert noch mit gothischen Stern- und Kriechgewölben versehen wurden. Toledo und Burgos in Spanien, Bourges und Albi in Frankreich, die Kapelle Heinrichs VII. in Westminster sind beredte Zeugen spätgothischen Kunstlebens auch im Auslande.

Doch nun zum lieben Schwabenlande

und dessen spätgothischen Kunstdenkmalen. Wir dürfen da wohl unterscheiden zwischen den eigentlichen Monumentalbauten und zwischen bescheidenen Bauten. In beiden erkennen und schauen wir die Schönheiten der Periode je nach ihrer Art, wohl auch, um nicht ganz als Lobredner und Vertheidiger zu erscheinen, manche Fehler und Mängel.

Der herrlichste Monumentalbau spätgothischer Zeit ist das Ulmer Münster. Seinen herrlichen Thurmbau hat Eugen Kessler bei ähnlicher Gelegenheit, wie heute, geschildert. Dieser Bau zeigt uns die spätgothische Formenwelt im schönsten Lichte. Wie mit Niligran übersponnen ist der massige Unterbau und wie leicht hebt sich die Pyramide mit den zierlichen Kronen und Kränzen in die Luft! Unten die herrlichste Vorhalle der Gothik, oben die höchste und zierlichste Spitze! Dieser Thurm wäre wohl der beredteste Vertheidiger spätgothischer Kunst. Zur Ernüchterung unserer also anhebenden Begeisterung liegt hinter dem Thurm wie ein riesiger Sarg das gewaltige, aber einfache Münster. Die Strebebogen, Nischen, Gallerien u. sind ein Werk neuerer Zeit; ob sie so geplant waren früher, ist nicht nachgewiesen. Der Thurm war so geplant nach Böblers Entwurf. Sei es, daß das Material — es ist der Hauptsache nach Backsteingemäuer — die Mächtigkeit des Baues bedingte, sei es, daß man mit Fleiß einfacher baute, weil eben das Münster doch bloß die Pfarrkirche einer Stadt, nicht eine Cathedrale sein sollte, im Vergleich zu ähnlich großen Bauwerken ist das Ulmer Münster sehr einfach. Es wirkt gleichsam nur durch seine Massenhaftigkeit. Der Zug ins Breite tritt stark hervor und mußte früher noch mehr bemerkt werden, da die Seitenschiffe nicht abgetheilt waren, sondern die gleiche Breite wie das Mittelschiff — 15 Meter — hatten. Dieses erscheint mit seinen 42 Metern Höhe übermäßig schlank und hoch, zumal die Sargwände ganz kahl sind. Das Stülpengewölbe des Mittelschiffs ist sehr einfach und nüchtern, die Spitzbogen der Arkaden erscheinen viel zu steil und die Oberlichtfenster sind weder reich noch schön. Für eine Pfarrkirche ist der Chor ansehnlich genug.

Denken wir uns aber dieses weite, jezt leere und kalte Innere in malerischem Schmuck an Glasgemälden und Wänden, mit seinen 52 Altären, so wird auch hier der öde, todte Raum belebt und wir dürfen den alten Meistern nicht mehr zürnen darob, daß sie bei aller Kühnheit und Originalität die Schönheit und Pracht gleichsam vergessen haben.

Reichere Formen, weil früher und weil anderes Material, zeigt die Gmünder Heiligkreuzkirche, so daß man sie der Hochgothik zuzuweisen geneigt ist. Uns erscheint sie als eine geistvolle Combination der neuen Stilphase mit der reichsten Ausgestaltung der alten. Da der Chorbau als der ältere Theil das sogen. französische Schema einer reichen Choranlage aufweist, führt die lichte und weite Halle des Langhauses, das ohne stark auffallende Trennungswände oder Bögen sich dem Chor anschließt, auf das deutsche Raumprinzip, das hier zum ersten Mal zur Anwendung zu kommen scheint. „Unserer Frauen Saal“ in Nürnberg und saalartige böhmische Bauten, wie die Barbarakirche zu Rottenberg werden auf Karls IV. Baumeister, die von Gmünd kommenden Meier oder Parler zurückgeführt. In der Gmünder Kirche vermißt man keine Zierde der Hochgothik, man könnte sie die vollkommenste unter den spätgothischen Kirchen nennen, wohl wegen dieser glücklichen Combination. Die spätgothischen Gewölbe beeinträchtigen keineswegs den Eindruck, den dieses Gotteshaus auf den Beschauer macht. Die lebendige Theilnahme des Volks im Schiffe an dem Gottesdienst des Klerus im hohen Chor ist in ihm am deutlichsten ausgeprägt und ermöglicht.

Am nächsten kommt Gmünd die Michaelskirche in Hall mit ähnlicher reicher Choranlage und der weite dreischiffige Chorbau der Kilianskirche zu Heilbronn. Daher scheinen diese beiden Bauten weniger einheitlich, sie sind nicht gleichsam aus einem Guß, wie Ulm und Gmünd. In der That liegen die Bauzeiten von Schiff und Chor bei beiden ziemlich auseinander.

Ein ganz einheitliches, wenn auch kleineres Monumentalwerk der Spätgothik weist uns eine weitere schwäbische Reichsstadt auf, Esslingen, in seiner herrlichen



Kranenkirche, einem Werke der Enfinger und Böblinger, wie Ulm's Münster. Es ist eine echte spätgothische Hallenkirche in feinen, aber freien Formen erstellt, eine achte Predigtkirche, die Kanzel steht in der Mitte der weiten Halle. Die Verhältnisse des Baues sind trefflich abgewogen. Ihr berühmter Thurm mit dem durchbrochenen Helm zeigt die Virtuosität des Meisters Ulrich von Enßingen in der Beherrschung der Verhältnisse am markantesten (Hänel). Eine zweite herrliche spätgothische Kirche in Eßlingen ist spurlos vom Erdboden verschwunden.

Um zunächst bei den schwäbischen Reichsstädten zu bleiben, wenden wir uns nach Rottweil und finden dort zwei spätgothische Bauwerke, das Langhaus der Heiligkreuzkirche und ebenso das Langhaus der Kapellenkirche (letzteres umgebaut und verändert). Beim Grundriß der Heiligkreuzkirche fällt die Breitenausdehnung sofort ins Auge, die hervorgebracht wird durch die in spätgothischer Zeit so beliebte Heringziehung der Strebepfeiler zu Kapellenanlagen. Das Langhaus der Heiligkreuzkirche ist beinahe halb so breit als lang, das Verhältniß wie 1 : 2. Ueberaus reich sind in dieser Kirche die Gewölbe, namentlich der Seitenschiffe und Kapellen.

Einen saalartigen Eindruck macht die ähnlich, aber höher und lichter veranlagte Peter- und Paulskirche zu Weilderstadt von 1492. Ein hoher, heller, spätgothischer Chor ist durch ein romantisches Thurmpaar von der breiten Halle des Schiffs getrennt. Bemerkenswerth ist hier und anderwärts die geschickte Art, wie die spätgothischen Baumeister es verstanden haben, ihre Bauweisen vorhandenen brauchbaren Theilen älterer Bauwerke anzugliedern und solche zu verwerthen. Sie zerstörten nicht radical alles frühere, sondern zogen es herein in ihren Plan, und paßten denselben den gegebenen Verhältnissen an.

Von reichsstädtischen spätgothischen Bauten wären noch zu erwähnen die Martinskirche in Leutkirch, die Stadtkirche in Jem und etwa die Jodokskirche in Ravensburg von 1385.

(Fortsetzung folgt.)

## Die Glockengießerkunst in der ehemaligen Reichsstadt Ulm.

Von Theodor Schön.

In der alten Reichsstadt Ulm erscheint schon 1410 Jerg Kastner als Glockengießer. Die große Glocke (1410 oder 1412) und die mittlere (1416) Glocke in Altheim, OA. Ulm, haben in goth. Minuskeln die Umschrift: es gos mich Jerg Kastner zu Vlm zu er Maria und sant Mattheus und sant Marcus und sant Lucas und sant Johannes. Auch goß er 1418 die größere in Dellingen, OA. Ulm, mit Namen der vier Evangelisten, 1420 die Frühglocke im Münster zu Ulm und in Weßlingen, OA. Blaubeuren. Auch die größte Glocke in Weiler, OA. Gmünd, hat in goth. Minuskeln die Inschrift: in. sant. mattheus. marcus. lucas. iohannes. es gos mich joerg. kastner. zu. ulm. 1522 (wohl Lesefehler für 1422).<sup>1)</sup>

Als nächster Glockengießer erscheint Johannes Fraedenberger, der aber früher und länger als 1436–1440<sup>2)</sup> wirkte. Die kleinere Glocke in Eßlingen, Oberamt Ulm, hat in goth. Minuskeln die Umschrift: ano | dm. | M | CCCC | XXX | (1430) per | man. | iohanis | Fraedenberger de | ulma, die mittlere in Goettingen, Oberamt Ulm, per man. iohanis fraedenberger de ulma ano domini MCCCCXXXVII (1437), unter der Umschrift des Reliefs: Kreuzigung und Mariae Verkündigung, die kleinere daselbst ist gleichfalls von Johann Fraedenberger MCCCCXXXX (1440). Eine reich ornamentirte Glocke zu Apfeltrach hat die Umschrift: per manus Joh. Fraedenberger de Ulma. Anno 1440. Die größere in Ettleschieß, OA. Ulm, hat die Umschrift: anno domini MCCCCXXXIII per manus Johannis Fraedenberger de Ulma, darunter Reliefs, auf der einen Seite Kreuzifixus mit Maria und Johannes

<sup>1)</sup> Wenermann, neue Nachr., S. 52, der in der neuen OA.-Besch. II, 117 genannte Glockengießer Georg Balmer ist wohl mit Georg Kastner identisch.

<sup>2)</sup> Münsterblätter II, 82; christl. Kunstblatt 1866, S. 138. Auch die mittlere Glocke in Ueberkingen, die nach Hädel, Ulm, S. 659 von einem Johannes Frommenberger stammen soll und 1436 gegossen ward, wird ein Werk des Fraedenberger sein.

auf der andern Seite Mariae Verkündigung, und die große Glocke in Goettingen, Dtl. Ulm, hat die Umschrift: per man. iohannis fraedenberger de Ulma ano dom. MCCCCXXXV. Dieser Johannes Fraedenberger ist jedenfalls der bei Pressel, Ulm und sein Münster, S. 63 genannte Hans der Glockengießer. Der nächste bekannt gewordene Glockengießer war Stephan Fürst, Kunstgießer. Er goß 1549 die Glocke auf dem Münsterthurm, 1552 die Bestundglocke daselbst, 33 Zentner schwer, welche anfangs die Fürstenglocke hieß, aber 1678 von Leonhard und Peter Ernst von Lindau umgegossen wurde. Er goß 1555 auch die kleine Glocke in Erbach, Dtl. Ehingen, wie auch die große Glocke in Schorndorf. Letztere ging aber 1634 bei der Einschüßung der Stadt mit vier andern zu Grunde.<sup>1)</sup> Dann folgt 1587 Wolfgang Müller. Die kleinste Glocke in Schnürpfingen, Dtl. Laupheim, hat die Inschrift: Wolfgang Müller goß mich in Ulm 1587, und trägt die vier Evangelistenamen.

Jetzt folgt der berühmteste Ulmer Glockengießer Wolfgang Reidthardt, Sohn des Kunstgießers Jakob Reidthardt in Ulm. Er lernte beim Vater. Schon 1576 goß er die große Glocke in Reimerstetten, Dtl. Ulm, und 1592 die Glocke im Wengenkloster in Ulm. Die vierte Glocke in Trugenhofen, Dtl. Keresheim, hat die Inschrift: Wolfgang Reidthardt in alen (wohl Lesefehler für ulm) goß mich 1593. Eine kleine, nicht mehr im Gebrauch befindliche Glocke, welche im Thurm der Pfarrkirche in Trochtelfingen (Hohenzollern) aufbewahrt wird, hat die Inschrift: Wolfgang Reidthardt in Ulm gos mich 1594. Ein Wolfgang Reidthardt in Ulm goß 1599 die große Glocke in Rammingen, Dtl. Ulm. Hiermit steht im Widerspruch, was Weyermann, Nachr. S. 417, berichtet: „Im Jahre 1596 berief ihn der Magistrat von Augsburg als Stadt-, Stück-, Glocken- und Bildgießer. Im Jahre 1598 hatte er aber das Unglück, daß ein von ihm gegossenes Stück bei der Probe sprang, wo er nebst verschiedenen Personen ums Leben kam.“ Falls die Jahreszahl bei Weyermann richtig ist, goß die Ramminger

Glocke 1599 wohl sein gleichnamiger Sohn. Wolfgang Reidthardt, Büchsen- und Glockengießer zu Ulm, erhielt 7. Juni 1584 vom Pfalzgrafen Philipp Ludwig zu Neuburg als ein Zeichen der Anerkennung seiner Verdienste folgendes Wappen verliehen: „im schwarzen Schilde ainen der Länge nach aufgethanen, gelben Ringen und dardurch zwey kreutweiß ineinander geschrenckhte, türckische Flügische = Pfeil, deren Gefüder ein wenig für den Ringen undter sich des Schildts gericht, alles gelber Farben. Auf dem schwarz und gelb bewulsteten Stechhelm wachsender, bärtiger Mann, auf dem Haupt ein überstülpten, langen, spizigen Huet oder türckische Hauben von schwarzer Farben tragend, an welcher der Aufschlag und Ueberstulp gelb und vornen darauf drey schmale, spizige Federlein, zwe von gelber, eine aber von schwarzer Farbe seyen; der herabhängende Zipfel der Haube mit gelben Knöpflein und Quaste geziert, welches Bild mit einem schwarzen Leibrockh und Ermeln, so zu halbem Knie ueber die Waich herab geet, und vornen von einander aufgethan und offen steet, auch die Ueberschlag am Hals und Ermeln von gelber Farben bekleidet; unter dem Rock gelbes Wams mit sechs schwarzen Knöpfen und schwarzer Leibbinde. Hælt in der Rechten und Linken die Schildfigur.“<sup>1)</sup>

Sein Sohn, Wolfgang Reidthardt, gemeiner Stadt Augsburg, Gießer goß Mai 1605 die Betglocke in Moerdlingen, 1870 Pfund schwer.<sup>2)</sup> Die Mittag- oder Mittelglocke in Dalkhofen, Dtl. Ellwangen, hat die Inschrift: aus dem Feuer flos ich, Wolfgang Reidhart in Augspurg gos mich MDCVII (1607), die größere in Goldburghausen, Dtl. Keresheim: Wolfgang Reidthardt in Augspurg gos mich Anno domini 1612, die zweite Glocke in Thannhausen, Dtl. Ellwangen: (Gleich wie neulich durch große Brunnst wir jämmerlich verdorben, also sein wir durch Kunst und Feuer erneuert worden.

Zu Gottes Lob und Ehr brauch man mich Wolf Reidhart zu Augsburg goß mich anno 1620, die erste Glocke daselbst:

<sup>1)</sup> Vierteljahresschrift des Herold, 1895, 261.

<sup>2)</sup> P. v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerker Geschichte der Stadt Augsburg, Tbl. I, 232 ff.

<sup>1)</sup> Weyermann, neue Nachr., S. 117.

Aequas sic nos per flammās ars bona restruct, ut per iniquas nos flammās sors mala destruxit: Wolfgang Reidhart in Augsburg goß mich anno 1620. Endlich goß Wolfgang 1637 zwei Schlagglocken in Frankfurt am Main, 20 und über 31 Centner schwer. Des älteren Reidthardt Nachfolger in Ulm war sein Stiefsohn Valentin Algmöwer aus Ulm. (Schluß folgt.)

### Literatur.

h. P. Desiderius Lenz O. S. B., Zur Aesthetik der Beuroner Schule. Wien und Leipzig. Wilhelm Braumüller. (2. Heft der „Allgemeinen Bücherei“ herausgegeben von der österreichischen Leogefellschaft.) 1898. 41 S. Preis 12 fr. 20 Pf.

Die Beuroner Zeichen- und Malweise findet in Fach- und Laienkreisen eine verschiedene Beurtheilung. Ihr Hauptvertreter gibt in diesem an Umfang kleinen, aber an Inhalt ideenreichen Büchlein eine wirklich geistreiche Apologie. Es sind drei Kapitel, zu verschiedenen Zeiten geschrieben, in deren jetzige Veröffentlichung der bescheidene Ordensmann nur nach manchen Bedenken gewilligt hat. Die Aussprache dieser Gedanken könnte (nach dem Vorwort) sich fremdbartig ausnehmen im vielköpfigen ästhetischen Parlament unserer Tage. Aber wir geben dem Herausgeber völlig Recht mit dem Worte, daß neben der Laune, Gedankenlosigkeit und der Wache heutiger „moderner“ Kunst eine gesunde Speise, das Ernste und Erhabene seinen Platz haben soll. — Wenn Lenbach selbst einmal über die moderne Kunst sagt: „Es giebt keine Wahrheit ohne Schönheit; letzterer wurde in der Kunst der Krieg erklärt“, so ist das bloß halb wahr; denn auch der Wahrheit in Form und Inhalt wurde der Krieg erklärt. Satirisch und nicht unwahr klingt das Wort, der Staatsanwalt solle einen Theil der modernen Künstler in Anklagestand versetzen, wegen „Vorspiegelung falscher Thatfachen“. Je mehr einerseits die moderne Kunst pochend auf Autonomie jede Kritik verachtet, andererseits aber sich breit macht wie die flatternde und schreiend rothe Mohnblume neben dem bescheidenen Kornblümchen, um so mehr darf das Einfache, Ernste und Gehaltvolle in Praxis und Theorie betont und befohlen werden. Zu letzterem gehört das vorliegende Schriftchen. Für unsern Künstler bleibt das Einfache, Abgeklärte und Typische, das seine Wurzeln in den einfachsten Zahlen und Maßen hat, die Grundlage aller Kunst, das Messen, Zählen und Wägen seine wichtigste Funktion. Das Ziel aller hohen Kunst ist die Uebertragung, die charakteristische Anwendung der geometrischen, arithmetischen, symbolischen Grundformen aus der Natur, im Dienste großer Ideen. Diese Ideen gehen zurück auf das Urbild der Einfachheit und Schönheit, auf Gott. Sie, die außer der Kunst stehen, müssen letzterer die Form geben. Einheit, Ordnung, Harmonie, Wahrheit, kein Experimentieren mit den Natur-

gegenständen, keine Kunst, welche nur die Natur verkörpert und deshalb deren Afße ist, das sind die Prinzipien der Kunst, deren Kraft im Glauben liegt. Diese Ideen finden sich am besten ausgeprägt in der altägyptischen, griechischen, byzantinischen und altchristlichen Kunst. Nach Giotto, besonders aber seit Michelangelo, tritt das Unruhige und Willkürliche herein. Durch Peter Cornelius trat wieder eine heilsame Reaktion ein. „Die alte christliche Kunst soll auferstehen, dem Geiste, aber nicht der Form nach. Diese soll vollendet sein nach der Schule der Alten“ (S. 39). — Das sind hohe Ideen und interessante Ausführungen, welche zeigen, daß in der Beuroner Schule keineswegs ein bloß reproduzierender, sondern ein selbstthätiger Geist arbeitet, der immer wieder seine Verne am Feuer der religiösen Meditation holt. Uns steht nämlich fest, daß nur ein nach Geist und Herz christlich führender und denkender Meister religiöse Sujets richtig behandeln kann. Die religiösen Werke eines Leonardo da Vinci und Philippo Lippi beweisen nicht dagegen. Es fehlt diesen doch die tiefere religiöse Stimmung (vergl. dagegen die Werke des Fra Angelico). Wir haben in der Beuroner Schule eine Vertreterin des Idealismus in der Kunst und für die religiöse Kunst ist das eine besonders nothwendige Forderung. Wir verlangen von dem Künstler ein Hinausführen über die Naturform, einen Idealismus. Doch muß derselbe, soll er nicht unwahr werden, in der Erde wurzeln. Daher scheint uns jene Kunst ihre Aufgabe am besten zu lösen, welche es versteht, ihre Ideen in den schönsten, edelsten Naturtypen darzustellen, und letztere dadurch hinauszuhoben aus der Sphäre des bloßen Realismus. Auch soll die Kunst in ihren Darstellungen neben dem Monumentalen und Ruhigen auch das Leben zum Ausdruck bringen, das ja auch seinen Grund im Ewigen, in Gott hat. Er ist Geist und Leben und beides soll die Kunst atmen. Wir wünschen deshalb der Beuroner Kunst, daß ihre Werte neben dem geistvollen Gehalt und der exakten geometrisch-arithmetischen Berechnung noch mehr Leben zeigen. „Daß der allgemeine sensus communis des Christenvolkes dem, was die Byzantiner erreicht in ihrer Art, als der relativ besten Art der religiösen Kunst, die Palme reichte“ (S. 21) wird zu viel behauptet sein. Das Christenvolk schaut besonders bei seinen Gnadenbildern, die „fast alle, im Abendland, Abzweige, Werke byzantinischer Kunst sind“ (a. a. O.), zunächst auf den Inhalt des Bildes und die eigenen Bedürfnisse. Sieht es dann auf die Form, so wird es der byzantinischen Kunst die Steifheit und Leblosigkeit nicht absprechen. Ob im Abendland bis zum 13. Jahrhundert namentlich die Maler ausschließlich Griechen oder Griechenschüler gewesen sind? (S. 21). Statt Heimling würden wir (S. 36) lieber Nymfing lesen. — Die Beuroner Schule und unsere neuere religiöse Kunstströmung, auch auf katholischer Seite, könnten sich gegenseitig ergänzen und von einander lernen. Wir wünschen dem Büchlein des Beuroner Meisters, dessen Orden von jeher der Kunst eine Heimstätte bot, weite Verbreitung und Beherrigung, zugleich auch, daß der Künstler in weiterer Ausföhrung, mit einem größeren Werte an die Öffentlichkeit tritt.

Bernhard August Arhr. v. Lindenau als Kunstfreund. Ein Beitrag zu seiner Biographie von M. Prosch. Altenburg, Steph. Weibel, Verlagsbuchhandlung. 1899. Prosch. M. 2.

Der am 11. Juni 1779 in Altenburg geborene und am 21. Mai 1854 daselbst gestorbene Freiherr Bernhard August v. Lindenau ergriff zuerst die höhere Beamtenlaufbahn und wurde zuletzt 1829 kgl. sächsischer Minister. Im Jahre 1843 nahm er seinen Abschied, um den Rest seines Lebens der Kunst und Wissenschaft zu widmen und Kunstsammlungen anzulegen, die nicht nur die schönste Zierde seiner Vaterstadt bilden, sondern in hohem Maße allgemeine Bedeutung für die Kunstgeschichte haben. Das Buchlein gibt zuerst Biographisches aus Lindenau's letzten Lebensjahren und zeichnet dann in eingehender Weise seine Thätigkeit als Kunstfreund, namentlich die Anlage seiner reichen Kunstsammlungen, die sich auf Originalgemälde des 14. und 15. Jahrhunderts, auf Kopien, hauptsächlich der italienischen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, auf griechisch-etruskische Vasen, Gipsabgüsse und Modelle monumentaler Bauwerke des Alterthums erstrecken. Bei seinem Tode vernachlässigte er, um, wie es in seinem Testamente heißt, für sein theures Vaterland, das Herzogthum Sachsen-Altenburg und namentlich für seine Vaterstadt Altenburg, nach seinen Kräften auch für die Zukunft wirksam zu sein und zu bleiben, seine Kunstsammlungen und seine Bibliothek dem Herzogthum Sachsen-Altenburg. Hinzu fügte er noch ein Kapital von 60 000 Thaler für wohlthätige und künstlerische Zwecke. Wenn man die Summen zusammenrechnet, die Lindenau für Kunstgegenstände und Bücher ausgegeben hat, kommt man auf einen Ankaufspreis von etwa 80–100 000 Thaler. Am Schlusse des Buchleins sind einige Proben von dem Briefwechsel Lindenau's angeführt und geht daraus hervor, daß er mit den bedeutendsten Künstlern, Kunstfreunden und Kunstgelehrten seiner Zeit in Verbindung stand.

Katechismus der Kunstgeschichte von Bruno Bucher. Künste, verbesserte Auflage. Mit 276 Abbildungen. In Originalleinenband M. 4.—. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Der vorliegende Katechismus von dem bekannten Kunstschriftsteller erscheint hier bereits in fünfter Auflage, ein Zeichen seiner beifälligen Aufnahme. Der vor kurzem verstorbene Verfasser hat noch selbst dieser Auflage eine sorgfältige Durchsicht und Ergänzung angedeihen lassen können. In der Geschichte der Baukunst ist die verständliche und klare Behandlung des konstruktiven Elements in Wort und Bild willkommen zu heißen, die in anderen kunsthistorischen Werken leider nicht selten hinter die ästhetische Würdigung der Baustile zurücktritt. Dankenswerth sind ferner die synchronistischen Tabellen zur Geschichte der Kunst und die Notizen über die Entwicklung des Holzschnittes, des Kupferstiches, der Radierung. Ein alphabetisch angeordnetes Verzeichnis technischer Ausdrücke und ein Namenregister erhöhen die schnelle Benutzbarkeit des empfehlenswerthen Buches.

Translationen in der Schweiz. Von C. M. Stüdelberg. Separatabdruck aus dem Schweiz. Archiv für Volkskunde. Zürich, Druck von Emil Cotti's Wwe. 1899.

Ein interessantes Schriftchen mit zwei Abbildungen des Translationsfestes zu Steinerberg im Jahre 1841. „Wo die Urkunden schweigen, können die Reliquien reden“, so möchte der Verfasser am liebsten die Ergebnisse genauerer Forschung auf diesem Gebiete der christlichen Hagiologie zusammenfassen. Er bezeichnet dieses Feld als ein beinahe unbebautes, wer es aber zu bebauen veruche, werde in der Reliquienkunde und in den Translationen viele wissenschaftliche Ergebnisse für politische, für Kirchen-, für Kulturgeschichte, für Genealogie und für Volkskunde finden. Freilich bleibe die Arbeit eines Einzelnen nur Stückwerk und bezeichnet auch der Verfasser die feinnige als solche. Aber dennoch hat er in seinem Schriftchen ganz praktische Winke gegeben, wie hier die Zusammenarbeit vieler hervorragende Resultate erzielen müßte. Von ganz besonderem Interesse sind die Tafeln, welche die Ausbreitung des Kultus der Heiligen Mauritius, Gallus und Fridolin zeigen.

## Annoncen.

Von der Herder'schen Verlagsbuchhandlung zu Freiburg im Breisgau sind durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Biblia Pauperum.** Nach dem Original in der Lyceumbibliothek zu Konstanz herausgegeben und mit einer Einleitung begleitet von Pfarrer Laib und Dekan Dr. Schwarz. Zweite, unveränderte Auflage. Neue Ausgabe. hoch-4°. (36 S. und 17 Doppeltafeln.) M. 4.—; geb. in Original-Leinwandband M. 5.—.

**Hyberger, G., ABC des romanischen und gothischen Baustils.** Ein Leitfaden zum Studium und Verständniß der romanischen und gothischen Bauordnung. hoch-4°. (36 S. und 13 Doppeltafeln.) Teure Ausgabe. Geb. in Halbleinwand M. 2.—.

## Kirchliche Einrichtungen-



gegenstände, namentlich Altäre, Statuen, Altarbilder, Kreuzwege (in Relief und Oelmalerei), Christus-Corpusse, Weihnachtskrippen etc. liefert in bester künstlerischer Ausführung die

Anstalt für kirchliche Arbeiten

A. Müller, Innsbruck (Tirol).

Offerte u. photograph. Abbildung. postwendend.

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,  
für denselben: der Vorstand Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, A. 1.27 in Oesterreich, Preß. 2.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Mr. 12.

1899.

## Die Spätgothik in Schwaben.

Eine Studie und ein Vortrag von A. S.

(Fortsetzung.)

Die Spätgothik hat in den schwäbischen Reichsstädten nicht nur das ganze Kirchenbauwesen beherrscht, sie hat gleichsam dem ganzen Stadtbilde ihren Charakter aufgeprägt. Jene charakteristischen Backsteingiebelbauten zu Ulm, Biberach, Ravensburg, Jany zeigen die Formen der Spätgothik. Die Befestigungen, Thürme und Thore stammen allerdings zumeist aus früherer, manche vielleicht aus der Hohenstaufenzeit, aber selbst Merian's, aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammende Abbildungen schwäbischer Städte zeigen noch den ganz ausgeprägten spätgothischen Charakter dieser Bauten. Man betrachte nur das interessante Blatt der Bergstadt Rottweil, in deren Innern man sich jetzt noch ganz an die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts versetzt glaubt.

Jedoch nicht nur in den Reichsstädten hat die spätgothische Kunst gleichsam alles mit fortgerissen und beherrscht beinahe 2 Jahrhunderte hindurch, auch in den fürstlichen Landestheilen, vorab in den Grafschaften und dem nachmaligen Herzogthum Württemberg, sowie in den adeligen Besitzungen und in den Klöstern sucht man mit den Reichsstädten in der zeitgemäßen Kunst zu wetteifern. Es zeigt sich darin ebenso der kirchliche Sinn, die Begeisterung und Freigebigkeit der fürstlichen Stifter und Gönner, wie die Prachtliebe jener Zeit, die der Reformation voranging. Den Höhepunkt künstlerischen Schaffens mag sie wohl nicht bedeuten und nicht beanspruchen, aber ein Niedergang ist doch auch nicht in dieser, alle Volkskreise ergreifenden und beherrschenden Kunstweise zu erkennen, es wäre denn der prachtvolle Unter-

gang eines herrlichen Tagesgestirns, einer mächtigen flammenden Sonne.

Die Städte des ehemaligen Herzogthums Württemberg weisen fast durchweg spätgothische Kirchenbauten auf. Die drei alten Kirchen der Haupt- und Residenzstadt Stuttgart, Stifts-, Leonhards- und Hospital- frühere Dominikanerkirche sind fast gleichzeitig und im gleichen Stile gebaut worden. Die Leonhardskirche ist der Typus einer ganzen Reihe ähnlicher Kirchen. In der früheren Residenz Urach ist die Amanduskirche, der gegenwärtig ihre frühere oder geplante Schönheit wiedergegeben wird, ein gewaltiges Zeugniß des Wagemuths von Seiten der fürstlichen Stifter in einem kleinen Staatswesen, wie des originellen Baumeisters. Es mußte denn auch für den die Kräfte übersteigenden Bau der nachher viel geschmähte Ablass in Anspruch genommen werden. (Zur Renovirung aber bedarf man einer modernen Lotterie. Bem. d. V.)

Die Amanduskirche hat basilikalen Aufbau, während bei sämtlichen anderen Bauten der fürstlichen Städte das Hallensystem hervortritt. Unter einem ungeheuren Dache sind die drei Schiffe sammt den Kapellenreihen zwischen den eingezogenen Strebepfeilern. So bei der Ect. Georgenkirche zu Tübingen, zu Herrenberg, zu Balingen, zu Marbach, zu Nürtingen, zu Waiblingen etc. Der Thurm der Ect. Georgenkirche zeigt die eigenthümliche Abschrägung vom Viereck zum Achteck, die zu einer Steinpyramide berechnet war und in der Neckar- und Schwarzwaldgegend dem Thurme der frühgothischen Marienkirche zu Reutlingen nachgebildet zu sein scheint. Die Thürme zu Stuttgart (Stiftskirche), Rottweil (Kapellenkirche), Weilberstadt, Waiblingen zeigen den Uebergang ins Achteck anders, unvermittelster behau-

delt. Vom Grund aus im Achteck geplant und aufgebaut ist der Thurm der Stadtkirche zu Balingen. eine ganz eigenartige Erscheinung, kräftig gegliedert und doch stark emporschießend, leider mit wenig passendem Abschluß. Der Achteckthurm bildet zugleich den Achteckschluß des Chors.

Während die spätgothischen Kirchen zu Cannstatt, Nürtingen, Göppingen (Oberhofen), Blaubeuren, Schorndorf (mit herrlichem Chor) im Laufe der Zeit verändert und des Gewölbes beraubt wurden, zeigen die Alexanderkirche zu Marbach und die äußere Kirche Sct. Michael zu Waiblingen, die völlig erhaltenen, zum Theil noch bemalten Gewölbe der spätgothischen Zeit. Auch diese beiden Kirchen könnte man typisch nennen ob ihrer spätgothischen Eigenart. Die Stiftskirche zu Herrenberg, ein ursprünglich frühgothischer Bau, hat im Langhaus spätgothische Gewölbe. Gerade in diesen Gewölben der spätgothischen Kirchen Altwürttembergs liegt ein eigener Reiz. Die Innenausstattung der Kirchen ist zumeist, bis auf einige Kanzeln und Taufsteine, verschwunden, die schönen weiten Hallen mit den kunstvollen Gewölben und ihren Nesten alter Bemalung, ihren bedeutungsvollen Schlußsteinen sind geblieben als stumme und doch beredte Zeugen einer besseren Zeit.

Es gienge über den Rahmen eines Vortrags hinaus, eine genaue und erschöpfende Darstellung oder Einzelschilderung sämtlicher spätgothischer Kirchenbauwerke Altwürttembergs zu geben. Nur auf deren Reichthum und einzelne Eigenthümlichkeiten wollten wir aufmerksam machen. Es wären noch von städtischen Bauten zu erwähnen, außerhalb des fürstlich-württembergischen und des reichsstädtischen Gebiets, die Kirchen in der hohenberg. Stadt Rottenburg, von deren ursprünglicher Schöne nur die Thürme, besonders der originelle Domthurm, reden, nach Eßlingen der einzige vollendete, durchbrochene Pyramidenthurm des Landes. In der ebenfalls hohenbergischen Stadt Horb gehört die merkwürdig verschobene, zweischiffige untere Kirche, eine frühere Franziskanerkirche, der Spätgothik an. Erwähnung verdient noch die dreischiffige Hallenkirche in Nieglingen. In den fränkischen Landestheilen finden sich zwei sehr beachtenswerthe

Stadtkirchen aus spätgothischer Zeit, die Stiftskirche zu Dehringen und die merkwürdig umgebaute Kirche zu Schwaigern. Die Stiftskirche zu Dehringen ist eine durchaus gewölbte Hallenkirche mit Querschiff und dreischiffiger Krypta. Der Bau zu Schwaigern aber, aus einer romanischen Kirche erweitert, ist eigentlich zweischiffig, es verschwindet aber gegenüber dem spätgothischen Neubau das alte Anhängsel und stellt sich dem Beschauer eine weite netzgewölbte Halle vor mit Kapellen zwischen den eingezogenen Streben und einem mächtigen Chor, der noch zweigebuchtete Kapellen hat. Es ist dies ein Beispiel einer ganz eigenen Art, ein neues und altes Bauwesen zu verbinden. Die Kirche ist zugleich reich an Steinmetzarbeiten und alten Flügelaltären. Ihr Baumeister Bernhard Sporer, der auch in Dehringen thätig war, hat an diesem Bauwerk sein Talent glänzend gezeigt, es muß ein ebenso kühner Architekt als gewandter Bildhauer und Steinmetz gewesen sein.

„Geradezu erstaunlich“, sagt Keppler l. c., „ist neben der stattlichen Zahl größerer Kirchenbauten die Menge der Dorfkirchen, welche im 15. und anfangs des 16. Jahrhunderts gebaut wurden“. Gewiß ein neuer Beweis für den Niedergang der Kunst in dieser Periode! Keim gerade diese Dorfkirchen zeigen uns eine Seite der spätgothischen Kunst in deutlichster Beleuchtung — ihre praktische Brauchbarkeit und Verwendung für kleinere Verhältnisse. Diese spätgothischen Dorfkirchen traten zumeist an die Stelle kleiner romanischer Kirchenbauten. Sie sind geradezu ein schwäbisches Charakteristikum und es mag gewissermaßen ein Verdienst der Reformation sein, daß im württembergischen Unterland so viele solcher Bauten erhalten blieben. In katholischen Gegenden hat der religiöse Eifer im Barock- und Popszeitalter ziemlich ausgeräumt mit der Gothik. Fast alle diese Dorfkirchen haben miteinander gemein einen verhältnißmäßig großen, lichten, durchweg schön gewölbten Chor, das Altarhaus, wie manche den Chor nennen. Im Oberamt Böblingen, im Zabergäu, in der Maulbronner Gegend, im Strohgau, im Hällischen und Hohenlohischen, auf rauher Alb und im

Nedarthal begegnen uns diese strebepfeiler-  
geschmückten, kräftigen und malerischen  
Chöre, zu denen vielfach das alte ur-  
sprüngliche oder das später verunstaltete  
Langhaus in keinem rechten Verhältniß  
steht. Was sagen uns diese herrlichen  
und zahlreichen Chöre? Sie sagen uns  
kunstgeschichtlich, daß die Bauhätigkeit  
dieser Periode eine gewaltige, das ganze  
Land erfassende gewesen. Sie sagen uns  
in ihrer, wenn auch vielleicht handwerks-  
mäßigen Tüchtigkeit, daß jene Zeit keine  
schlechten Steinmeyer gehabt und daß ihre  
Architekten nichts Unwürdiges geschaffen  
haben. Sie sagen uns liturgisch und  
kirchenhistorisch, daß am Vorabend der  
Reformation der Mittelpunkt des katho-  
lischen Gottesdienstes, die hl. Messe und  
das Altarsakrament wohl und tief ge-  
würdigt wurde. Darum wußte man in  
späterer Zeit nichts Besseres zu thun, als  
in die zierlichen Chöre und Chörlein  
hinein Orgelemporen zu ziehen und mit  
Orgelkästen und Sigbänken den ganzen  
alten Zauber zu zerstören, bis jetzt wieder  
ein besseres Verständniß mit diesem prote-  
stantischen Zopf aufräumt und die lichten  
Chöre wieder frei macht.

Eine weitere Eigenart dieser Dorf-  
kirchen, wenigstens der Mehrzahl derselben,  
ist die, daß das Langhaus einschiffig und  
zumeist flach gedeckt ist. Das ist ein Be-  
weis dafür, daß man trotz des reichen  
Chors in bescheidenen Rahmen bleiben  
wollte. Es sind wirkliche Dorfkirchen,  
keine Imitationen von Kathedralen und  
Stadtkirchen. Auch die reicheren derselben  
behalten den Charakter von Dorfkirchen.  
Nur wenige dreischiffige Bauten sind in  
württembergischen Landorten zu finden,  
Amtzell, Rohrdorf, Berg bei Ravensburg,  
Königsseggenwald im Oberland, Eßringen  
bei Nagold als eine Art Votivkirche eines  
reichen Geschlechts.

Eine dritte Eigentümlichkeit dieser  
Dorfkirchen, die allerdings selten geworden  
ist, sind die Altarvorhöfe für die Seiten-  
altäre. Ich glaube, daß diese Einrichtung  
gerade bei uns weiterverbreitet gewesen  
ist als eine Anlehnung an die bei Stadt-  
und Klosterkirchen gebräuchlichen Lettner  
und als Ersatz für eigentliche Seiten-  
kapellen. Die Thurmbauten der spät-  
gotischen Dorfkirchen sind vielfach Ueber-

reste älterer Bauten. Im Unterland tritt  
vielfach an die Stelle des alten Sattel-  
dachs das vom Viereck abgeschrägte, acht-  
seitige, oft sehr spitze Zeltdach.  
(Schluß folgt.)

## Die Glockengießerkunst in der ehe- maligen Reichstadt Ulm.

Von Theodor Schön.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Altgöwer aus Ulm war in Diensten des  
Markgrafen Georg Friedrich von Bran-  
denburg zu Ansbach und goß 1596 die  
große Glocke im Mariäkapell mit der  
Inschrift: Zu Gottes Lob und Er braucht  
man mich. Valentin Allgeier von Ulm  
zu Dnolzach goß mich 1596, nebst dem  
brandenburgischen Wappen mit der Um-  
schrift: G. F. M. Z. B. J. B. H. 1590.  
(Georg Friedrich, Markgraf zu Branden-  
burg. Inhaber beider Herrschaften, d. h.  
in Ansbach und Bayreuth.) Die größte  
Glocke in Dwingen (Hohenzollern) hat die  
Umschrift: Valentin Allgayer in Ulm goß  
mich 1601. Zu Gottes lob und ehr  
braucht man mich, und hat auf dem Man-  
tel das Hohenzollernsche Wappen und die  
Buchstaben: E. F. G. Z. H. S. (Eitel  
Friedrich VI., Graf zu Hohenzollern-Sig-  
maringen.) Er goß die große prachtvolle  
Glocke in Heubach, DL. Gmünd, welche  
außerordentlich schöne Henkel in Re-  
naissancestil mit Löwenfräßen und in sehr  
schöner, deutlicher Schrift mit prächtigen  
großen Anfangsbuchstaben die Umschrift hat:

Gehn Heubach hin zu E. Merich  
Valentin Allgeier goß Mich.  
Von Ulm zu Gottes lob Ich war.  
Erslich gelitten als man klar  
Zelt 1600 und drey Jar.

Die größte Glocke in Ebnat, DL. Neres-  
heim, hat die Umschrift in schönen Buch-  
staben: Hartman grave zu Dillingen und  
Eyburg, stifter des gottshaus nörshaim.  
Valentin allgeier in Ulm goß mich anno  
1603.

melchior ein abbt zwar  
in dem gottshaus für war  
zu nörshaim that sein  
hat die drei Glocken fein  
der gemein ebnet hieher  
laßn gießen gott zur ehr 1603.

Die zweite Glocke wiederholt die obere Umschrift, sodann enthält sie die Wappen von Dillingen-Nyburg und das des Abtes Hänlin (zwei Hähne). Die dritte, 1603 gegossene Glocke existirt nicht mehr.

Die zweite Glocke in der Stadtpfarrkirche zu Neresheim hat in herrlicher Schrift die Umschrift:

Zu Gottes Lob und Ehr brauch man mich  
Wallentinus Allgener in Ulm goß mich  
1607.

Die Glockengießerfamilie Al g ö w e r blühte in Ulm fort. Hans Diebold Al g ö w e r, Kunst- und Glockengießer in Ulm, goß 1644 die Frühglocke in Ulm, die kleinere Glocke in der Hauptkirche in Langenau, OA. Ulm, hat die Umschrift:

Im Jahr 1652 Jung. Fridr. Ehinger,  
Oberamtmanu war  
Ein ehrbar Gmein in Langenau lies mich  
gießen  
Johann Theobald Allgener in Ulm lies  
mich ausfließen.

Hans Diebold Allgauer in Ulm goß 1653 eine Glocke in Donauwies, Oberamt Ehingen, Johann Theobald Allgener in Ulm (derselbe) 1658 die größere in Zuzhausen, OA. Ulm, und stiftete 1659 eine Glocke in die Kirche zu Kuchen.<sup>1)</sup> Die große Glocke in Söflingen, OA. Ulm, hat die Umschrift:

Maria heis ich, Hans Algeer Rodtschmidt in Ulm goß mich 1760, und als Reliefs auf beiden Seiten Kreuzigungsgruppe.

Vielleicht gehört auch zu dieser Familie noch ein Glockengießer. Die zweite Glocke in Rellingen (Hohenzollern) hat folgende Umschrift:

Jesus Nazarenus rex Iudaeorum desendat nos ab omnibus malis. A fabrica in Rellingen Joh. Bapt. Loib pro tempore parochus loci. Joh. Bapt. Allgauer hat mich gegossen in Offenburg 1717.

Zwischen Valentin und Hans Diebold Allgauer erscheint in Ulm als Glockengießer Hans Braun, der 1610 die große Glocke in Jungingen, OA. Ulm, goß.

<sup>1)</sup> Weyermann, Nachrichten, S. 28; v. Stetten, Kunstgesch. I, 232, 446.

Die größere Glocke in Stetten unter Hölstein hat die Aufschrift:

Aus dem feur floß ich  
Hans Braun in Ulm goß mich 1610.  
Er goß auch 1618 eine Glocke in Erbach, OA. Ehingen.

Die mittelgroße Glocke in Dinstetten, OA. Balingen, hat die Umschrift:

Aus dem feir bin ich gekloßen  
Hans bravo (Lesefehler für bravn) in Ulm hat mich gegossen 1619.

1623 goß er eine Glocke in die Kirche zu Ruzhausen, OA. Geißlingen, 1629 eine Glocke nach Stuberzheim, OA. Geißlingen und 1633 nach Siefen, OA. Laupheim.

Die mittlere Glocke an der Hauptkirche in Langenau, OA. Ulm, hat die Umschrift:

zu der ehre gottes leut ich  
gen Langenau geher ich.  
hans Braun in Ulm goß mich anno  
domini 1633.

Er goß auch die große, 24 Centner schwere Glocke in der Kirche zu Vermauringen, OA. Blaubeuren, und das Rathsglocklein in Ulm.<sup>1)</sup>

Wohl ein Nachkomme desselben ist der Glockengießer Johann Christian Braun in Ulm, welcher 1699 drei Glocken für die Stadt Ulm, eine von 101, die andere von 1290 und die dritte von 1670 Pfund, goß. Die eine wurde als Schlagglocke in den Frauenthurm, zwei in der Dreifaltigkeitskirche aufgehängt.<sup>2)</sup>

Ein weiterer Glockengießer war Jonas Djan, aus Langensalza gebürtig, Kunstgießer in Ulm, welcher 1687 eine Glocke nach Geißlingen goß.<sup>3)</sup> Er ist wohl als Handwerksgefelle nach Schwaben gekommen, wie jener Gefelle, von dem das Geißlinger Totenbuch meldet: 2. Febr. 1668 starb Daniel Seidel, ein fremder Handwerksfell aus dem Brandenburgischen, so zu Berlin das Gloggengießen erlernt, eines Pfarrers Sohn, empfing die h. Communion und starb im Spital.

Im gleichen Jahr mit Djan tritt in Ulm ein weiterer Glockengießer auf, Theodosius Ernst, Kunst- und Glockengießer,

<sup>1)</sup> Weyermann, neue Nachr. S. 46.

<sup>2)</sup> Weyermann, Nachr. S. 83.

<sup>3)</sup> Ebenda, neue Nachr. S. 384.



geb. 1659, † 1726. Sein Epitaph befand sich 1798 auf dem Gottesacker. In dasselbe war sein Bild in Metall gehauen.<sup>1)</sup>

Er entstammte einer alten Gießereifamilie aus Lindau. Zwei Gebrüder Peter, Leonhard († 1686 in Ulm) Ernst, aus Lindau haben 1678 die 1558 von Stephan Fürst gegossene Betglocke umgegossen.<sup>2)</sup>

1685 richtete der Rat im Hause Lit. C. Nr. 402 in der Rosengasse eine eigene Kunstgießerei ein, indem er zwei große Gießöfen erstellte, um Glocken u. a. zu gießen.

Ahnherr der Familie war Leonhard Ernst zu Lindau. Die größte Glocke in Weildorf (Hohenzollern) hat die Inschrift:

Aus dem feir bin ich geflossen

Leonhart ernst zu lindaw hat mich gegossen.

Gott allein die ehr 1590,  
die erste Glocke in Wilflingen (Hohenzollern) in Minuskeln:

Aus dem feir bin ich geflossen

Leonhart Ernst zu Lindaw hat mich gegossen 1590,

die gothiförmig verzierte Glocke in Eggenheim, OA. Spaichingen, in gothischen Minuskeln:

zu lindaw unverdrossen

zu gottes lob und ehr

hat mich gegossen leonhart ernst 1598.

Ein Sohn Leonharts Ernst war wohl Theodosius Ernst. Eine Glocke in Magenbuch (Hohenzollern) hat die Inschrift:

Theodosius Ernst gos mich 1604.

Sein anderer Sohn war wohl Joh. Baptista Ernst. Die größte Glocke in Seitingen, OA. Tuttlingen, hat die Umschrift:

Laudo deum verum.

plebem voco.

congrego clerum.

defunctos ploro.

fasta decoro.

pestem demonesque fugo.

Joh. Baptista Ernst zu Lindau gos mich 1613, und Psalm 150: Laudate Dominum etc.

Die größte Glocke in Weilheim, OA. Tuttlingen, hat die Umschrift:

<sup>1)</sup> Weyermann, Nachr. S. 200.

<sup>2)</sup> Ebenda, neue Nachr. S. 87.

Aus dem Feuer bin ich geflossen,  
Johannes Baptista Ernst zu Lindau  
hat mich gegossen. 1613.

Er gos im gleichen Jahr auch die dritte Glocke in dieser Kirche. Ein Bruder Joh. Baptista's war wohl Peter Ernst. Die dritte Glocke in Sigmaringendorf (Hohenzollern) hat die Umschrift: Maria Patrona in Sigmaringendorf. Peter Ernst in Lindau gos mich 1609. Seine Söhne waren wohl Theodosius, Peter und Leonhard Ernst. Die Glocke in Doberatzweiler bei Achberg in Hohenzollern hat die Inschrift: Hat zur Ehre und Lob Gottes und Maria der Himmelskönigin und seiner Heiligen und Auserwählten Gottes diese Gloggen giesen lassen der Michael Dannermaier zu Dobererichweiler anno 1659. Theodosius Ernst und Peter Ernst in Lindau gos mich anno MDCLVIII.<sup>1)</sup>

Theodosius Ernst in Ulm ist wohl ein Sohn des 1686 in Ulm gestorbenen Leonhart Ernst. Die mittlere Glocke in der kath. Pfarrkirche in Söflingen hat die Umschrift: Polarcha Sis infineti vigil Fani Fulmen arae Sis Pater Dux gregis Tutor zae Fuant Theodosius Ernst goss mich in Ulm ao. 1687. Theodosius Ernst in Ulm gos auch 1687 die große Glocke in Depfingen, OA. Ehingen, 1695 und 1714 2 Glocken in Griesingen, OA. Ehingen, 1692 eine Glocke in Donauwrieden, OA. Ehingen, 1705 eine Glocke

<sup>1)</sup> In Lindau blühte die Familie fort. Die kleinere Glocke in Minersbach, OA. Nagold, trägt die Umschrift: Peter Ernst gos mich in Lindau anno 1723. Eine kleine Glocke in Hebingen bei Sigmaringen hat die Aufschrift: anno 1751 gos mich Peter Ernst in Lindau, eine Glocke im Schloß zu Achberg (Hohenzollern): Johann Heinrich Ernst gos mich in Lindau anno 1776, eine andere: Heinrich Ernst gos mich in Lindau anno 1776, eine Glocke in Essersweiler bei Achberg: Ave maria grazia plena dominus tecum. Johann Heinrich Ernst gos mich in Lindau anno 1783. Die Familie scheint sich auch nach München und Memmingen verzweigt zu haben. Die kleinere Glocke in Bohnang, OA. Stuttgart, hat die Inschrift: Johann Melchior Ernst gos mich in München 1678, eine Glocke in Gammertingen (Hohenzollern) unter dem von Speth'schen Wappen: Max Carl Anton L. B. de Speth-Gammertingen, darunter: Cum augmento rerovari fecit. Am Kranz: Johann Ernst gos mich. Memmingen 1776. Auch in Ehlingen gab es Glockengießer Ernst.

in Bernstadt, M. Mm (jetzt seit 1884 als mittlere in Weimersteden, M. Mm), 1715 die größere in Albeck, M. Mm. Theodosius Ernst und Gottlieb Korn, von dem weiter unten die Rede sein wird, gossen 1720 die mittlere Glocke in Jungingen, M. Mm. (Schluß folgt.)

## Die Spitalkirche in Ehingen a. D. und ihre Altäre.

Von Professor Rief in Ehingen.

Die Spitalkirche zu unserer lieben Frau in Ehingen hat infolge der eifrigen Bemühungen des Stadtpfarrers Ströbele in den letzten zwei Jahren eine sehr gelungene Restauration erfahren und ist in ihrem alten herrlichen Glanze erstanden, daß es sich wohl verlohnen mag, diejenigen, welche die Herrlichkeit des Hauses des Herrn lieben, dafür zu interessieren. Der Grundstein zu diesem Gotteshaus ist am 28. Juni 1723 gelegt worden und die Gnade der Weihe hat sie am 5. Oktober 1725 erhalten (so nach Greiderers Germania Franciscana gemäß den freundlichen Mittheilungen des derzeitigen Tyroler Franziskanerprovinzials an Stadtpfarrer Ströbele). Eine Schrift am Triumphbogen nennt das Jahr 1724 als Jahr der Erbauung. Von den hervorragenden schwäbischen Barockkirchen sind also früher erbaut die Klosterkirchen von Marchthal (1686 bis 1692) und Luthorn-Friedrichshafen (1695 ff.). Etwa gleichzeitig sind die Gymnasiumskirche in Ehingen (1712—24), die Barockminster von Weingarten (1715—24 und Weissenau (1717—24) und die Kirche auf dem Schönenberg (geweiht 1729), wenig später sind die Kirchen von Steinhausen (1727—35) und Wolfegg (1733—36). Schon späteren Stilarten (der zweiten und dritten Stilphase nach der Renaissance) dem Rokoko und Klassizismus gehören die mächtigen Klosterkirchen von Zwiefalten (eingeweiht 1765) und Wiblingen an (1772—81).

Während die berühmten Reichsabteien der Benediktiner (Weingarten, Zwiefalten, Wiblingen, Ottobeuren) und Prämonstratenser (Marchthal, Weissenau, Schussenried, Roth), welche sich von den schweren Heimjungen des 30jährigen Krieges in wenigen Jahrzehnten auffallend gut erholt hatten, über reiche Mittel bei ihren Kirchenbauten verfügten, wurde die Kirche der armen Franziskaner in Ehingen diversorum benefactorum subsidii (Greiderer) erbaut, besitzt aber doch eine *eximia elegantia*, statui Franciscano proportionata. Indes, welche Unterschiede gegenüber den oben genannten Kirchen! Während dort meistens zwei mächtige, eine imposante Fassade flankierende Thürme weithin die Thäler und die Gelände beherrschen, haben hier die Franziskaner auf die vier gothischen Stöckwerke des früheren Frauentapellenthurmes zwei Geschosse im Achteck und eine Zwiebelkuppel gesetzt, deren hübsch geschwungene Profillinie indes eine Zierde des Stadtbildes ist, und an der damals neugebauten Kirche bilden die hohen Fenster und der Chorbau die einzige Gliederung und ein sehr breites

und schönes, dreifach gegliedertes Hauptgesims ist außer dem Sockel der einzige Schmuck. Dieses Gesims umläuft in gleicher Form und Höhe als Gurtgesims die Umfassungsmauer des Chores, welche über die Mauern des Schiffes etwa um ein Drittel von deren Höhe emporgeführt ist, und mit diesem Gurt- und noch einem Hauptgesims geschmückt gegen die Stadt hin ein Bild ruhiger, edler Größe darstellt. Während ferner die Barockhallenkirchen nach dem sogenannten „Rorarlberger Münsterchema“ im Inneren durch tiefe Pfeiler und durch Gallerien eine überaus wirkungsvolle vertikale und horizontale Gliederung aufweisen, bilden hier die den 13 hohen Fenstern des Langhauses und Chores entsprechenden Stichappen die einzige Gliederung der weit gespannten, ziemlich flach gehaltenen Leberwölbung. Während sodann dort (besonders in Marchthal, Friedrichshafen, Weissenau) jene Wessobrunner Stuccatoren mit virtuoser Technik und schöpferischem Formenrang die weiten Wölbungen mit Anthusranken und Weinreben, mit Lorbeerzweigen und Blumenwinden, mit Perl- und Lorbeerstäben, mit Fruchtgehängen und Fruchtkränzen, mit Blumenkörben und Zülfhörnern, mit Muscheln, Engelsköpfen und Kartuschenornamenten in wunderbarer Formenharmonie übersponnen haben, zeigen hier die kahlen und schmucklosen Wölbungen und Wände eindringlich die Armuth und asketische Zurückhaltung der Söhne des hl. Franziskus. Dort (Marchthal, Weingarten, Zwiefalten) bekundet die Schmuckbesinnung in prachtvollen Chorgittern neben virtuoser Ausführung das lebhafteste architektonische Stilgefühl; hier hat diese Kunst nur zwei kleine aber sehr schöne, mit Rosen und Blumenranken geschmückte Wandluchter geschaffen, welche die Leubungen des Triumphbogens schmücken. Was soll man erst von der Meisterkraft der Holzschnitzerei sagen, welche die kunstvollsten Chorgestühle geschaffen hat, von dem schöpferischen Gestaltenreichtum in Schussenried, Weissenau und Roth, von der edlen und vornehmen Schnitzkunst in Marchthal und besonders in Weingarten, von der staunenswerthen perspektivischen Kunst der Chorreliefbilder in Zwiefalten! Und hier finden sich die primitivsten, fast nur vom Zimmermann gefertigten Chorlische auf der jetzigen Orgelempore versteckt. Endlich denke man an den höchsten Glanz, welchen die süddeutsche Frescomalerei dem Rokokoensemble verliehen hat, besonders in Zwiefalten und Heresheim, die fast allein einen höheren Schwung in der Malerei des ganzen 18. Jahrhunderts darstellt. In unserer Franziskanerkirche ist kein Quadratfuß al fresco gemalt.

Aber trotz alledem getrauen wir uns zu behaupten, daß der hiesigen Kirche ein ehrenvoller Platz in der Kunst des Barockstils gebührt. Jeder Fremde, der zum erstenmal das Innere dieser Kirche betritt, ist aufs freudigste durch den Anblick überrascht; ja nicht selten entringt sich ein Ausruf der Verwunderung den Lippen eines erstaunten Besuchers und zwar wird diese mächtige Gesamtwirkung fast allein durch die prächtigen Altäre hervorgerufen. Ehe wir aber von dieser Gesamtwirkung sprechen, wollen wir die einzelnen Altäre in dreifacher Beziehung, nach ihrem architektonischen Aufbau und nach ihrer Ausstattung mit bildhauerischem und malerischem Schmuck betrachten.

Es sind acht Holzsaltäre im Barockstil. Der Hochaltar B. Mari Amabili sacrum, statuæ Marianæ Thanmaturgæ sedes (alle derartigen Bemerkungen sind Greiderers Germania Franciscana entnommen) ist von dem Ehinger Kaplan Joseph Gietinger 1726 gestiftet. Auf der Evangelienseite steht im Chor gegenüber einer stattlichen hölzernen Wandverkleidung, welche sich hinter den Sebilien befindet, ein Credenzaltar. Dann folgen auf der Evangelienseite an der Wand des Triumphbogens die ara S. Matris dolorosæ von 1730, eine Stiftung des gleichen Kaplans, und weiter zurück, ganz an die Schiffswand gestellt, der Altar des hl. Franziskus Seraphitus, 1727 von Kaplan Baumann gestiftet, und der St. Annaaltar, eine Opfergabe der Frau Anna Menata Moesch. Den genannten Seitenaltären entsprechen in den gleichen Stellungen auf der Epistelfeite der Dreikönigsaltar von 1729, Antoniusaltar (1729) und der Altar des hl. Petrus von Altantara (1730), Stiftungen der Kreuzwirtin Franziska Will, des Ulmer Patriziers Joh. Bapt. Kraft, des Abmistrators des Mitterstandes, (Ehingen war nämlich die erste der vier vorderösterreichischen Direktorialstädte und einer der Vororte der schwäbischen Reichsritterschaft) und des Pfarrers Franz Karl Heller von Illerberg.

Vom architektonischen Aufbau eines Barockaltars ist man gewohnt, nicht viel Gutes vorauszusagen. Aber man betrachte einmal mit empfänglichem Sinn die Architektur dieser Altäre und man wird bald überzeugt sein, daß sich hier viel mehr Erfindungsgehalt zeigt als bei sehr vielen Altären, welche gegenwärtig in die Kirchen gestellt werden, und bei denen eine Reihe von Laden verschiedener Größe oft nicht einmal harmonisch zusammengestellt sind, um mitunter recht steife und leblose geschnitzte Bilder aufzunehmen. Am wenigsten spricht hier der Credenzaltar an. Er sieht wie eine arme Kopie der vordersten Seitenaltäre in Obermarchthal aus. Zwei gewundene Säulen, mit steifem Nebelaub und Trauben übermunden und nicht über Eck gestellt, flankieren das Altarbild, und in der Bekrönung wiederholt sich das Gleiche in kleinerem Maßstab.

Die anderen Altäre dagegen verraten einen originellen Meister. Die Postamente, welche die Mensa flankieren, darüber die hohen Gestühle, welche die Säulen und Pilaster tragen, dann diese selbst mit ihren korinthisirenden Kapitellen, die Verkröpfungen über den letzteren und vor allem die Hauptgesimse und endlich die Bekrönungen bilden je zusammen drei Typen architektonischen Aufbaus, welcher in seiner harmonischen Zusammenstimmung bei aller Mannigfaltigkeit der Glieder bei den vier hinteren Altären schön, bei den zwei vorderen Seitenaltären sehr schön und beim Hochaltar majestätisch genannt werden muß. Keine Säule ist gewunden, bei keiner finden sich Kerben oder Wülste oder Schildchen, keine ist mit Blatt- und Rankenwerk überponnen; alle sind ganz glatt und sollen offenbar Ruhe und Ernst in das sonstige barocke Leben bringen und dadurch den Blick auf die Altartafel ziehen. Sanfte Verjüngung gibt denselben sehr angenehm wirkende Profillinien, die Ruchbaumfournierung ist so umgelegt, daß hellere und dunklere Streifen in schönen Spiralen empor-

laufen. Die saubere Arbeit mag bei der damaligen Herstellungsweise und Behandlung der dicken Journiren in Anbetracht der Verjüngung ihre Schwierigkeiten gehabt haben. Bei den vier hinteren Altären laufen auf jeder Seite zwei Säulen im stumpfen Winkel von der Pilasterumrahmung der Altartafel vor, von denen die vordere über Eck gestellt ist. Bei den zwei vorderen Seitenaltären bilden vor den Pilastern je drei Säulen sehr hübsche Säulenkompexe, welche dadurch noch wirkungsvoller werden, daß je am Fuß der vordersten, allerdings bis auf die Hälfte ihrer Dicke ausgeschnittenen Säule eine sehr schöne Heiligenfigur steht. Beim Hochaltar sind je zwei Pilaster und drei Säulen so geordnet, daß zwischen zwei vortretenden Säulen vor den zurücktretenden Gliedern die mächtigen Heiligen gestalten Platz haben und man nicht zu dem immerhin sehr bedenklichen Mittel, die Säulen anzuschneiden greifen mußte. Wie diese Säulen- und Pilasterordnung dem Chor zu immer reicher wird, so ist es auch bei den Kapitellen über den Säulen und Pilastern. Es folgen nach einander Kapitelle bloß mit Akanthuslaubwerk, dann solche mit barockeingefügten Muscheln und am Hochaltar schauen je drei hübsche Engeltöpfchen aus dem Blattwerk hervor. Die Verkröpfungen über den Kapitellen zeigen in ihren vertikalen und horizontalen Profillinien eine freie und harmonische Abwechslung, sehr geeignet, die reichen und herrlichen Licht- und Schatteneffekte der Hauptgesimse ausstrahlen zu lassen. Diese Hauptgesimse sind besonders bei den drei (hier abgebildeten) vorderen Altären so schön, daß wir in keiner von den größeren schwäbischen Barockkirchen etwas so Schönes gesehen haben. Geradlinige Kanten, konvexe und konkave Bogenlinien, Dreiviertelstreife und Karnieskurven sind zur schönsten Harmonie zusammengeschlossen. Da ist alles markig und kräftig und doch weich und fließend, da steht nichts, das Auge verlegend, in die Luft wie die rosendornförmigen Hauptgesimsausladungen an den Altären in Weihenau, nichts ist hart und starr, nichts arm und öd, wie man es so vielfach in Barock- und Josephkirchen sieht. Das Hauptgesims des Hochaltars erinnert an den etwas späteren Hauptaltar in Wolfegg. Ebenso schön wie die Hauptgesimse und in korrespondirender Wirkung zu denselben ist namentlich bei den vorderen Seitenaltären das Gestühlwerk unter den Säulen. Endlich machen auch die Bekrönungen über den Hauptgesimsen auf das Auge den wohlthuendsten Eindruck durch das harmonische Spiel der zahlreichen Ecken und Kanten und der langgezogenen Voluten. Die bekannten ziellosen Giebelanläufe sind mit bewußtem Kunstgefühl ganz vermieden. In feinen, aber doch den Gesamtcharakter streng wiedergebenden Accorden klingt die architektonische Musik nach den ruhigen Wölbungen hin aus.

Sehr geschmackvollen Aufbau zeigen auch die drei Tabernakel des Hochaltars und der vorderen Seitenaltäre, sowie die Kanzel und die Wandverkleidung hinter den Sebilien. Diese Tabernakel treten mit drei Flächen eines Oktogons vor; die Kanten zieren schmale Säulchen und zwar beim Tabernakel des Hauptaltars, welcher gebührend mächtig hervortritt, sind es jedesmal

drei Säulchen, je ein glattes vor zwei gewundenen, der sichtbare Theil des Drehtabernakels bietet ebenfalls, aber zurücktretend, drei Oktogonalfächen. All' diese Flächen wie auch acht Flächen an dem Säulengefüß zu beiden Seiten des Tabernakels sind lebendig durch Einsätze gegliedert mit Zinnoberzierungen und, wenn man sie, was an besonderen Tagen geschieht, umdreht, mit reichstem Reliquien Schmuck. Die Sedilienwand ist durch vier gewundene Pilaster in fünf Theile getheilt, wovon der mittlere nach oben durch einen geschnitzten Baldachin hervorgehoben ist; eine entsprechende Bekrönung überfängt die drei mittleren Theile, die zwei äußeren Theile sind niedriger gehalten und durch geschmackvolle Schweifungen nach oben abgelöst. Die sehr zierliche Kanzel ist ebenfalls mit gewundenen Säulchen an der Brüstung geschmückt; je zwei flankiren je einen Engel mit Evangelistensymbolen. Ueber dem Schallbedel erhebt sich ein Rundtempelchen mit vier Paaren von Säulchen, zwischen denen vier Franziskanerheiligenfiguren stehen, während St. Franziskus die Mitte einnimmt.

Der Architektur reiht sich würdig der Skulpturenschmuck an. Alle Blicke zieht in erster Linie das große Muttergottesbild des Hochaltars auf sich. Es ist das einzige Steinbild der Kirche, 20 Zentner schwer. Es ist die statua Mariana Thaumaturga, das Gnadenbild der lieblichen Mutter, der mater amabilis, das einst von den Grafen von Berg, welche vom 10. Jahrhundert bis 1443 Ehingen beherrschten, und welche die alte Frauenkapelle an der Stelle unserer Kirche gebaut haben, gestiftet worden sein soll und an das sich auch die bekannte Sage von den wunderbaren Döfen knüpft, welche das Bild in der Nacht auf den Frauenberg (auch Döfenberg genannt) gezogen haben sollen. Die Oberamtsbeschreibung nennt es ein Renaissancebild; es ist aber sicher gothisch und zwar nicht spätgothisch; es gehört auch seinem Kunstcharakter nach in die letzte Zeit der Grafen von Berg. Man wird durch das Gesicht an die Madonnenbilder der alten niederdeutschen Malerschulen erinnert und die Behandlung des Gewandes ist die gleiche wie bei den Steinfiguren an den frühgothischen Kirchenbauten. Das schöne, ovale Gesicht ist von der klaren und stark hervortretenden Stirne beherrscht und von sanften dunklen Locken lieblich umrahmt. Die feine Nase und die kleinen zarten Lippen erhöhen die Lieblichkeit des Ganzen. Es ist namentlich das Volk, das sich von diesem Bilde fesseln läßt. Der Leib ist etwas kurz gehalten. Die Gewandfalten sind einfach und fließend. Die Wirkung des Bildes wird erhöht durch seine Aufstellung in der sehr schönen Nische, welche sich hinter und über dem Tabernakel majestätisch aufbaut und von einem Fenster mit gelbem Glas von hintenher beleuchtet ist, dessen goldener Schimmer besonders von der vergoldeten muschelförmigen (an die große muschelförmige Ueberkronung des Hochaltars in Marchthal erinnernden) oberen Umkränzung derselben verstärkt wird und sich ruhig über die farbigen Seitendraperien derselben und über die Engeln verbreitet, welche paarweise zur Rechten und zur Linken theils stehend Spruchschilde vor sich haben, theils schwebend die Draperien zurückhalten, theils aus Wolken

schauend mit dem Jesukind und dem Kopf der Madonna eine sehr harmonische Reihe bilden. Ueber der schönen Nische erscheinen unter geschnitzten Lambrequins zwischen den hüßlich zurückgezogenen Falten einer geschnitzten Draperie dornen- umwunden und rosenumkrant die zwei heiligsten Herzen. Darüber schwebt die Taube des heiligen Geistes und zu oberst, ebenfalls vom goldenen Schein eines dahinter befindlichen Fensters umschimmert, und von Engelsköpfen in Wolken umgeben, die mächtige Gestalt Gott Vaters. Zu beiden Seiten stehen oder knien über dem Hauptgesims vier stolt geschnitzte Engel in den lebendigsten, aber nicht zu sehr volligtreibenden Bewegungen und in züchtiger Bekleidung, Spruchschilder oder Füllhörner haltend. Dieser gesammte plastische Schmuck des Hochaltars ist so reich, daß der Altar auf den ersten Blick fast überladen erscheint. Aber das beherrschende Hervortreten des Madonnenbildes in der großen von den ruhig gehaltenen mächtigen Säulen flankirten Nische bringt Ruhe ins Ganze und diese Ruhe wird gehoben durch die imposanten Gestalten des hl. Joseph und des hl. Joachim, welche zu beiden Seiten der wunderbaren Tochter und der gottbegnadigten Braut zwischen den Säulen stehen. Der Künstler hat seine Aufgabe sehr wohl begriffen. Entsprechend der Erscheinung der Madonna hat er auch diese Gestalten etwas ins Breite geschnitten. Bewegung und Ruhe halten sich das Gleichgewicht. Der kräftige Faltenwurf der Gewänder und die markigen Gesichter geben den Gestalten etwas Unponirendes.

Auf dem vorderen Seitenaltar der Epistelfeite stehen die von frommen Vätern wie von Kunstverständigen mit viel Liebe und Freude betrachteten Gestalten der hl. Elisabeth und der hl. Klara, als weibliche Vertreterinnen des zweiten und dritten Ordens des hl. Franziskus. Die hl. Klara mit wunderlieblchem Gesicht schaut mit inniger Liebe auf die Nonntranz, die sie in der Hand hält, die hl. Elisabeth reicht mit dem Ausdruck der Milde und Barmherzigkeit einem in verkleinertem Maßstab, aber in trefflicher naturalistischer Haltung zu ihren Füßen kauenden Bettler eine Gabe. Beide Gestalten sind voll Bewegung und Leben. — Denselben entsprechend stehen auf dem Altar der schmerzhaften Mutter, als Vorbilder für die Laienbrüder des hiesigen Franziskanerkonvents der hl. Didacus mit ziemlich großem Kreuz, weil er ein besonders frommer Betrachter des Leidens Christi war, und der hl. Paschalis Baylon, der bekannte „heilige Schäfer“ mit dem Lamm zu seinen Füßen und, weil er sich durch Verehrung des heiligsten Altarsakraments besonders auszeichnete, mit Kelch und Hostie in der Linken. Beide Gestalten geben den Typus von Franziskanerlaienbrüdern getreu wieder und sind trefflich geschnitzt bis auf die naturgetreuen Ueberzeichnungen der Sehnen und Adern an den Händen. Bei den vier letztgenannten Heiligen sind die Franziskanergewänder zu berechneter Wirkung nur im Großen herausgearbeitet. Auf den Hauptgesimsen auch dieser zwei Altäre sind je zwei Engel mit Füllhörnern angebracht, ebenso tüchtige Arbeiten, wie die vier Engel auf dem Hochaltar.

Alle Altäre und die Kanzel sind mit reichen geschnitzten (an den Bekrönungen nur trüglig gemalten) Barockornamenten geziert, mit konvergen-

und konkaven, fächerartigen und gegraupen Muscheln, mit Urnen und Flammen, mit Kelch- und Traubengehängen (bei denen die Trauben und Blumenkelche nach unten immer kleiner werden, am ähnlichsten denen in Wolfegg und Schönenberg), mit Akanthineen und gezähnten Einfassungen der Kanten, mit Kreuzen, Kronen und Palmblättern und sogar mit dicken oder balusterartigen Ziergliedern zwischen den Säulen.

### Die Gemälde.

Eine Hauptaufgabe der Restauration war die Erneuerung der zahlreichen gemalten Bilder und Bildchen, welche die Kirche schmücken. Es sind sieben große Altarblätter und sieben kleinere Gemälde in den Altarbefrömmungen, zwei Tafelgemälde an den Schiffswänden, eine Reihe kleinerer Bildchen an den Beichtstühlen, an der Kanzel, über einer Thüre und an der Sebilianswand; fobann elf größere Bilder an den Brüstungen der beiden Emporen und endlich die Stationenbilder. Stadtpfarrer Ströbele hat diese Aufgabedem ihm wohlbekannten Kunstmaler Schultis in Freiburg i. Ü. übertragen und, wenn man auf seine bescheidenen Anforderungen und sein künstlerisches Können zugleich schaut, hätte kaum eine bessere Kraft gewonnen werden können. Schultis ist aus der Beuroncr Schule hervorgegangen, in welcher er der bevorzugte Schüler des seligen Vater Gabriel Wäger war, und hat einst die Stationen in der Stuttgarter Marienkirche malen helfen. Auch nach dem Austritt aus dem Orden, dem er als Laienbruder angehört hat, steht er zu Beuron in den besten Beziehungen und macht durch sein kunstgeschichtliches Wissen und sein gefestigtes Wesen den besten Eindruck. In seiner Kunst ist er von der Beuroncr Formenstrenge zu einer freieren, etwas realistischeren Richtung übergegangen. Die hiesigen Bilder hat er sehr pietätsvoll behandelt. Dieselben haben den Charakter der Malerei der ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts bewahrt. Der Künstler ist auch der Versuchung widerstanden, durch grellere Farben dem Volksgeschmack zu schmeicheln; aber sie sind in ihrer vollen ursprünglichen Frische wieder hergestellt; nur was das religiöse und künstlerische Empfinden des Meisters verletzete, hat er geändert. Da sind gewisse körperliche Anschwellungen eingezogen, nackte Theile mehr bekleidet, Dissonanzen ausgeglichen, Verzeichnungen beseitigt worden. Der ganze Gemäldebeschnitt hat jetzt in der Farbengebung einen harmonischen einheitlichen Charakter erhalten und stellt eine sehr würdige malerische Ausstattung des schönen Gotteshauses dar.

Der Hochaltar ist ohne gemaltes Bild. Der Kruzifixaltar trägt ein sehr schönes Gemälde, welches von Bischof v. Hefele einst für das schönste Bild der Kirche erklärt worden sein soll. Ein Engel in weißem Gewande schwebt von Gott Vater mit Kreuz und Kelch zum Jesuskind hernieder, das von der ganzen hl. Sippe, Maria und Joseph, Elisabeth und St. Anna, Joachim und Zacharias und dem kleinen Johannes umgeben ist. Der weiche Liniensfluß und die vortreffliche Komposition, welche alle Gestalten zu einer wunderbaren Einheit und Seelengemeinschaft zusammenzieht, die eben und ausdrucksvollen Gesichter und die harmonische Abtönung der

Farben machen dieses Bild wirklich zu einem Kunstwerk. Dasselbe trägt den Künstlernamen Kaspar Waldmann und die Jahreszahl 1709. — Der rechte vordere Seitenaltar hat ebenfalls ein schönes Oelgemälde. Die markigen Gestalten der heiligen drei Könige in ihren prächtigen Gewändern erinnern an Paolo Veronese. Aber trotzdem zieht das angebetete Kind am meisten die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich. Oben schwebt ein lieblicher singender und musizierender Engelchor. — Das Bild auf dem entsprechenden Altar der schmerzhaften Mutter zeigt den vom Kreuze abgenommenen Heiland auf dem Schooß Mariens. Das Volk nennt das Bild „die Ablösung“ und hegt gegen dasselbe eine besondere Devotion. Martin Weller, der auch unter den Malern in Nördthal vorkommt (siehe Birkler, die Kirche in Obermarchthal, Stuttgart, Roth, 1893, S. 37), hat es 1730 gemalt (was mit Greiderers Angabe übereinstimmt). Weller besaß offenbar Talent, arbeitete aber zu flüchtig. Der rechte Arm Christi war ganz verzeichnet und die Lage des Leichnams unnatürlich gezwungen. Schultis hat diesen Mängeln so weit als möglich abgeholfen. Dieses Bild ist von ihm am meisten verändert, aber auch etwas modernisiert worden. Die Schmerzensmutter hat jetzt einen ergreifenden Ausdruck. Der nackte Leib des Heilands zieht die Aufmerksamkeit von weitem auf sich. Die Wupperung der drei männlichen und drei weiblichen Gestalten um den vom Kreuze Abgenommenen und unter dem Kreuze in wohl gelungenen. Die Engel über dem Kreuz halten die sieben Schwerter gegen ein flammendes und in himmlischem Licht erglänzendes Herz. Auf dem St. Annaaltar sind die etwas herben Gestalten des (durch Schultis grauhaarig gewordenen) hl. Joachim und der hl. Anna zu sehen, wie sie ihr liebliches Kind zum Tempel bringen. Das Bild war durch Austrocknen arg verdorben, ist aber jetzt wieder wie neu. Es trägt den Namen J. B. Zauter B. B. Ob aber die Analogien, welche es mit dem Dreikönigsbild hat, beweisen, daß Zauter auch jenes gemalt hat, scheint sehr zweifelhaft. Alle anderen Altarbilder außer dem Joh. v. Nepomuk in der Befrömmung des Kruzifixaltars verherrlichen Franziskanerheilige. Besonders anziehend mag das jetzt für Drittordensmitglieder sein, welche diese Heiligen mehr verehren. Welch' reicher Ideengehalt bietet sich aber auch für jeden anderen Betrachter dar! Von den geschnitzten Gestalten der Heiligen Paschalis und Tibatus, St. Klara und Elisabeth mit ihrer Verehrung des heiligsten Sakraments und des bitteren Leidens, sowie ihrer christlichen Charitas war schon die Rede. Nun kommt vor allem die Darstellung des dritten Ordens auf dem St. Franziskusaltar in Betracht. St. Franziskus, über Wolken schwebend, berührt das Zingulum, welches das auf dem Schooß der Mutter sitzende göttliche Kind ihm reicht, ein Engel bietet das Zingulum zu der Gruppe der unten Knieenden porträtartig realistischen Gestalten des Kaisers und Papstes, eines Bischofs und anderer Geistlichen, der Kaiserin und anderer Frauen herab. In der Landschaft des Hintergrundes mit schäumendem Gießbach sieht man den hl. Franziskus, wie er die Wundmale empfängt. Stolz hat der Künstler seinen Namen auf das Bild geschrieben,

Martin Weller fecit et invenit 1727 (stimmt auch mit Greiderer). — Der gegenüberstehende Antoniusaltar hat unseres Erachtens das werthvollste Altarblatt in dieser Kirche. Auch Greiderer prädictirt dieses Bild allein und nennt es eine imago artificiosa. Lichtumflossen steigt das Jesuskind aus dem Schooße der auf Wolken sitzenden Mutter, zu dem in Verzückung gerathenen hl. Antonius hernieder; ein Engel hält ein großes aufgeschlagenes Buch und ein anderer Engel deutet auf die Worte aus dem Antonius hymnus: Si quaeris miracula, Mors Error Calamitas. Die Fortsetzung des Hymnus besagt nämlich, daß der hl. Antonius diese großen Uebel der Menschheit durch seine Wundermacht überwunden habe. Maria, das Kind und die beiden Engel bilden eine in die Diagonale des Bildes komponirte Gestaltenreihe von wunderschönem Linienpiel. Komposition und Colorierung erinnern an Rubens'sche Schöpfungen. In der Richtung der Diagonale zerfällt das Bild in eine himmlische und eine irdische Hälfte: dort Licht und himmlische Ruhe, hier dunklere Färbung und irdische Erregung in der ganzen ecstatischen Gestalt des Heiligen, dessen Gewandung durch virtuose Lasuren und herrliche Mannigfaltigkeit der Farbtöne sich auszeichnet. Mit diesem Bild hat Schultis seine Arbeit begonnen, und erneuert hat dasselbe allgemeines Aufsehen erregt. — Das letzte Hauptbild stellt den hl. Petrus v. Alcantara dar. Totenkopf und Geißel auf der einen und das von Engeln umgebene Kreuz aus rohen Baumstämmen auf der anderen Seite weisen auf seine Ascese und seine tief sinnige Betrachtung des Leidens Christi hin.

Nun erscheinen uns aber noch mehrere heilige Franziskaner in den Bekrönungen der Altäre: Der hl. Ludwig von Toulouse (aus dem Hause Anjou), der irdische Kronen ausschlägt und dafür die himmlische erhält, der hl. Bonaventura, der aus Demuth der Himmelsperle sich nicht für würdig hält und dem dafür ein Engel das Brod des Lebens reicht, der hl. Johann von Kapistran mit der Kreuzesfahne, welche er so siegreich gegen die Türken getragen, und der hl. Bernhardin von Siena, mit dem hellstrahlenden Namen Jesu, dessen Wunderkraft er in seinen Predigten pries, und mit den Mitren der Bischöfe von Siena, Ferrara und Urbino, welche er nicht angenommen hat, ferner der hl. Franz von Solano, der große Missionär, der bei einem Sturm auf dem Meere nicht das Rettungsboot besteigt, sondern die Neger tauft, die sich auf dem Schiff befinden, und endlich der hl. Jakob von der Mark, der (kurz nach seinem Tod) bei einem Ausbruch des Vesuv in den Wolken schwebend gesehen wird, wie er durch seinen Segen die furchtbare Naturgewalt überwindet. — Ein großes Tafelbild an der Wand stellt den hl. Leonhard von Porto Maurizio dar, mit großem Kreuz und auffallend schönem Antlitz und klarem Blick, der sich auf jeden Beschauer, wo derselbe in der Kirche auch stehen mag, zu richten scheint. Das Bild ist erst später aus Anlaß der Seligsprechung des großen Predigers 1796 aufgehängt worden (laut Inschrift). Gegenüber hängt das Bild des hl. Bernhard. Der hl. Cistercienser kam in die Liebfrauenkirche der Franziskaner wegen seiner Verehrung Mariens und als

Vollender des Salve Regina, wie ein Spruchband andeutet.

Die kleinen Bildnisse über den Beichtstühlen geben mit ihren Sprüchen eine ganze Predigt vom heiligen Bußsacrament: Jesus ladet zur Nachfolge ein, denn er ist gekommen die Sünder zur Buße zu rufen; zu Magdalena spricht er: „Deine Sünden sind dir vergeben“; er hat ein mächtiges rettendes Wort für die Ehebrecherin; er verheißt dem Weib am Jakobsbrunnen ein Wasser, das ins ewige Leben fließt; der weinende Petrus ist ein ergreifendes Bild der Reue und der Zöllner Zachäus verspricht vierfache Genugthuung; über der ins Kloster führenden Thüre weist der Herr die ehrfamen Väter der Stadt (das Bildchen hat fast einen humoristischen Anflug) nach dem Beichtstuhle drinnen hin.

Die Bilder an der Kanzel zeigen den guten Hirten, die Bergpredigt und Jesu Auftreten in der Synagoge und am Schallbengel die Vogelpredigt des hl. Franziskus, die Fischpredigt des hl. Antonius und die Ausendung der Franziskaner zur Predigt.

All diese Bildchen sind natürlich weit entfernt, Kunstwerke zu sein, aber nach der Erneuerung durch Schultis ganz würdig gehalten. Das gleiche gilt von den Bildern an den beiden Emporen. Sie stellen das Leben Mariens dar: ihre Vermählung, den Gruß des Engels, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel und dann an der unteren Empore: Maria nimmt von Jesus Abschied, sie begegnet ihm auf dem Kreuzweg, sie steht unter dem Kreuze, trägt den Leichnam des Sohnes auf ihrem Schooße und sieht Jesum ins Grab legen. Ein großes Bild, das erzwungener Weise in seinem oberen Theil auf die horizontale Bodenfläche eines oktogonalen Vorsprungs der oberen Empore und in seinem unteren Theil auf die vertikale Fläche der nichtvorspringenden unteren Hälfte der Brüstung dieser Empore gemalt ist, stellt die Himmelfahrt Mariens dar. Diese Bilder sahen vor der Restauration geradezu trostlos aus. Es war aber wirklich ein Glück, daß man sie nicht übertünchte und daß man in Schultis einen so tüchtigen Restaurator hatte. Es finden sich Verzeichnungen, erzwungene Körperhaltungen, Fehler gegen die Proportion, denen nicht abzu helfen war. Aber jetzt zeigen die Bilder eine gefällige Farbenzusammenstimmung, alle heiligen Akte sind lebendig zur Anschauung gebracht und die lebhaft empfindung in den Gesichtern ist edel und wirklich zur Andacht stimmend.

Endlich waren auch die Stationen der Erhaltung würdig, nicht bloß die mit Kufbaumfourniren umwundenen geschmackvollen Nischen, sondern auch die Bilder selbst, welche vor tüchtigen landschaftlichen oder architektonischen Hintergründen dramatisch belebte und würdige Darstellungen der schmerzreichen Vorgänge des Kreuzwegs darboten.

Die Gesamtwirkung.

So viel Schönes wir auch im einzelnen betrachtet haben, die größte Wirkung wird doch durch das Ensemble des Ganzen hervorgebracht und zwar durch das Ensemble der Formen und der Farben. Der Drang nach imposanten Gesamtwirkungen der Innenräume war ja über-

haupt den aus der Renaissance hervorgegangenen Stilarten eigen, wie namentlich viele Treppenhallen, Festhale und Bibliotheksräume beweisen. Marmor und Marmorimitation, Statuen, Urnen, Kandelaber, Stuck und Holzschnitzerei, Vergoldung und glänzende Farbenpracht der Gemälde mußten zusammenarbeiten, um einen großartigen Gesamteindruck hervorzubringen. Man denke an die prächtigen Innenräume der Schlösser des 18. Jahrhunderts, man denke an die Kirche in Zwiefalten oder an Bibliothekshale wie in Schussenried, Wiblingen und Ochsenhausen. Wenn Harmonie die Seele der Schönheit ist, so sind auch die Meister, welche in unserer Kirche gearbeitet haben, von kräftigem künstlerischen Bewußtsein durchdrungen gewesen. Ein für Formenharmonie empfängliches und Formenafforde suchendes Gefühl wird da höchlich befriedigt, ob nun das entzückte Auge mit weitem Blick das ganze Ensemble auf einmal umfaßt oder ob es in horizontaler Bewegung die Reihe der Heiligengestalten überfliehet, deren Mitte die Mater amabilis einnimmt, oder von der Gestalt Gott Vaters aus über die Reihe der so bewegten Engelbilder hinschweift, ob der Geist die Hauptgesimse oder die dieselben tragenden Säulen, ob er die nach vorn in harmonischem Zug immer höher sich erhebenden Altarbefrönungen oder die unteren Theile der Altäre an sich vorüberziehen läßt. Sehr harmonische Bilder bieten sich auch dar, wenn man auf die an den Schiffswänden angebrachten Werte schaut. An der Nordseite stimmen zwei Altäre mit drei Beichtstühlen zusammen, über denen je zwei Stationenbilder, welche die Fenster unten flankieren, die Wirkung erhöhen. Dasselbe Gesamtbild zeigt die Südseite, aber noch gesteigert durch die Kanzel zwischen den beiden Altären. Der obere Theil der Kanzel mit dem Tempelchen erscheint vor dem Fenster sehr wirkungsvoll. In der Anordnung der Gemälde findet ebenfalls eine große Korrespondenz statt, selbst noch bei den Bildern an den Emporen. Doch wir sind ohnedies schon zu eingehend gewesen.

Nicht weniger wirkungsvoll ist die Harmonie der Farben. Wer sich an den frostigen Kontrast erinnert, in welchem vor der Restauration die fast schwarz gewordenen Altäre zu der öden weißen Tünche der Wände und zu dem bleiweißfarbigen Anstrich standen, welchen etwa in den zwanziger Jahren ein ehrjamer Glasermeister den Heiligengestalten so sattsam gegeben hatte, daß die Farbenthänen an denselben heruntergelaufen waren, wer sich an diesen Kontrast erinnert, welcher durch die starre Beleuchtung noch verschärft wurde, der traut kaum seinen Augen mehr. Was sind das jetzt für warme Farbentöne! Was ist das für ein grün-goldig schimmerndes und milches Licht, das durch die neuen, aus Augeneisen bestehenden und nur mit schmalen farbigen Bordüren, mit Früchte- und Blattornamenten umrahmten Fenster sich über den ganzen Raum ergießt. (Zur vollsten Zufriedenheit wurden diese Fenster geliefert von der Firma Val. Saile, kath. Kunst- und Kirchenglaserei in Stuttgart.) Es ist niemand hier, wie es leider oft anderswo geschehen ist und noch geschieht, der Gedante gekommen die freundliche, freudeweckende zum fechtlichen Gottesdienst mit seinem Gloria in excelsis deo am besten stimmende Lichtherrlich-

keit eines weiten Raumes, wo alles sich freudig ins heitere Reich der Farben lörringt, durch sattsamfarbige verbunkelte Vollglaskgemälde zu zerstören. Wer in eine Barockkirche solche Gemälde setzt, begeht eine Sünde gegen die Kunst und hat die Tendenz dieses Baustils nicht begriffen. Die Tünche der Kirchenwände und Wölbungen ist leicht ins Gelbliche abgetönt und nur schmale sattere Streifen umrahmen die Fenster, den Triumphbogen und die Kanten der Stichtapenwölbungen, wodurch im Chor ein dem Auge sehr wohlthuendes Linienspiel entsteht. Mehr Farbe wäre eine Verirrung gewesen. Diese Ruhe läßt die Altäre erst zur rechten Wirkung kommen. Direktor Kolb in Stuttgart hat hier wie sonst sicher das Richtige angerathen.

Vor allem zeigen alle Holzarbeiten ein herrliches Farbenspiel. Nachdem die verbunkelte Verkrustung gründlich abgeschliffen war, hat alles durch einen farblosen Firniß (Brunolin) einen sanften Glanz erhalten. Die verschiedenen Farbentöne des Holzes vom Gelben ins Braune kommen so zu wärmster Geltung und über diesen Tönen heben sich die prachtvollen Maseren aufs Wirkungsvollste ab. Die Entdeckung dieser Maseren — sie waren unter der dunkeln Kruste fast unsichtbar geworden — gab die Anregung zur Restauration der Kirche. Sie sind in den hübschesten Umrisen an der Kanzel, der Sedilienwand im Chor, besonders aber in die schönen architektonischen Glieder der Altäre über und unter den Säulen eingelegt, wechseln mit eingeähten und mit Intarsien-Ornamenten ab und geben dieser Kirche einen ganz eigenartigen Vorzug gegenüber von allem, was wir je gesehen. Die Farbenwirkung des Holzes wird dadurch bedeutend gesteigert. Als Vorbild dienten wohl ohne Zweifel die Masereinlagen an der Kanzel in Obermarkthal. Den armen Franziskanern bot sich da ein Mittel, ohne zu großen Aufwand etwas eigenthümlich Schönes schaffen zu lassen. Wäre dieses Mittel nicht auch heute wieder anwendbar? (An den Beichtstühlen in Schussenried sind, wenn uns die Erinnerung nicht täuscht, auch kleinere Masereinlagen.)

Den geschnittenen Bildern und Ornamenten hat die Restauration die Farbe des Eisenbeins gegeben. Wer die prachtvollen Eisenbeinkunstwerke im Münchener Nationalmuseum oder im grünen Gewölbe zu Dresden kennt, weiß, welche Wirkung die großen Eisenbeinschnitzer durch Vereinigung von Holz- und Eisenbeinschnitzerei erzielt haben. Hier stehen die Farben noch hübscher gegen einander ab. Aber diese heiligen Franziskaner sollten doch braune Gewänder haben, wird tabelnd bemerkt. Wir meinen jedoch, das oberste Gesetz der Kunst sei die Schönheit. Nun sagt aber schon Lessing, daß Gold auf Gold brodieren ein elli Geschmack sei. Von den braunen Farben des Holzes der Altäre würden sich ja die geschnittenen Bilder gar nicht abheben, und wenn diese Heiligenbilder aus Marmor gemeißelt oder aus Erz gegossen oder ganz vergoldet waren, so würde niemand den braunen Habit vermissen und so wohl auch nicht, wenn sie aus Eisenbein geschnitten wären. Ja freilich — aber hier herrscht ja Täuschung und Betrug. Sie sind ja aus Holz und nur mit Eisenbeinfarbe angestrichen. Die Kunst soll aber nicht täuschen wollen, spricht



apodiktisch der Kunstdoctrinär. Wir aber meinen, man soll von solchen allgemeinen Sätzen keinen Mißbrauch machen. Hier aber wollte vor allem niemand täuschen, so wenig jemand täuschen will, wenn er dem Verputz seines Hauses einen steinfarbenen Anstrich geben läßt. Wer sollte denn auch nur einen Augenblick meinen, daß diese großen Gestalten aus Eisenbein geschnitten sein könnten? Und wäre nicht jede Vergoldung eben so tadelnswerth, weil sie den Schein erweckt, als ob ein Gegenstand von Gold wäre? Es scheint das Schöne! Ist etwas schön, weil es von theurem Gold ist, oder weil es den glänzenden Schein des Goldes hat? Wenn ich ächten Marmor nicht bezahlen kann, darf ich dann den gleichen Glanz des Stuckmarmors nicht verwerthen, um eine schöne Farbenwirkung zu erzielen? Und wenn mir auch Stuckmarmor zu theuer kommt, darf ich dann nicht durch Farben denselben Glanz erzielen, vorausgesetzt daß ich es kann und daß es auch schön bleibt und nicht durch Aufziehen oder ungleichmäßiges Abblaffen der Farben die Bemalung zu bald unschön wird? Nun hebt sich aber die Eisenbeinfarbe hier sehr schön gegen die braunen Farbentöne des Holzes ab und noch schöner wird die Farbenstimmung durch maßvolle Anwendung der Vergoldung z. B. an den hervortretenden Händen der Kapitele und der Gewänder, an den Heiligenemblemern wie Kreuzen, Reliquien etc. Welch großartige Wirkung erzielt hier die Vergoldung am Hochaltar, wo vergoldete Strahlen das Madonnenbild, die heiligsten Herzen, die Taube des heiligen Geistes, die Gestalt wott Vaters in einer Nüchternheit über einander schimmernd umgeben! Und zu allem kommt noch das harmonische Spiel der Farben der Gemälde. An den Altären tritt die weißgelbliche Farbe nach oben immer reicher hervor, so daß die Farbenstimmung nach und nach in den ruhigen Ton der Wölbungen ausklingt.

Zum Schluß noch eine Bitte. Möge kein Leser den Vorwurf erheben, daß wir hier den Schöpfungen des Barockstils zu viel Ehre angethan haben! Das Vorurtheil gegen die Stilart wird noch an manchen Orten ungerecht gegen tüchtige Leistungen und hat schon manchmal weniger Werthvolles an deren Stelle gesetzt. (In Ehingen z. B. hört man oft über die Beseitigung der früheren Altäre der Stadtpfarrkirche klagen.) Will aber jemand unsere Würdigung nicht theilen, so lasse er unsere Darstellung als einen Versuch gelten, überhaupt Barockwerke im „Archiv“ eingehender darzustellen, was manchen Leser, der selbst noch eine Barockkirche hat, interessieren dürfte. Außerdem galt es uns, Anerkennung zu werden für die edeln Söhne des hl. Franziskus, welche einst hier so segensreich gewirkt und so allgemeines Vertrauen genossen haben, trotzdem man sie im 30jährigen Krieg hier nicht aufnehmen wollte, und welche an ihrer Kirche gezeigt haben, wie man auch bei beschränkteren Mitteln Schönes wirken und reiche Ideen zu edlem Ausdruck bringen kann. Endlich Anerkennung der pietätvollen Restauration und besonders der Seele derselben, dem Stadtpfarrer Ströbele, welcher auch, weil man sofort sah, daß hier das rechte Ziel auf die rechte Weise erreicht werde, mit Leichtigkeit die Mittel der Restauration aufgebracht hat. Wie viele bedrängte Herzen haben an dieser Stätte bei der Mater

amabilis und dolorosa Hilfe und Trost gefunden! Zum erstenmal hat man heuer das Titularfest (8. September) der Kirche wieder feierlich begangen. Möge auch die Wallfahrt, welche einst so bedeutend war (s. Greiderer), wieder aufleben, die Wallfahrt zu der Gnadenstätte, wo durch Mariens Milde so viele wunderbare Wohlthaten gesendet worden sind!

### Mittheilungen.

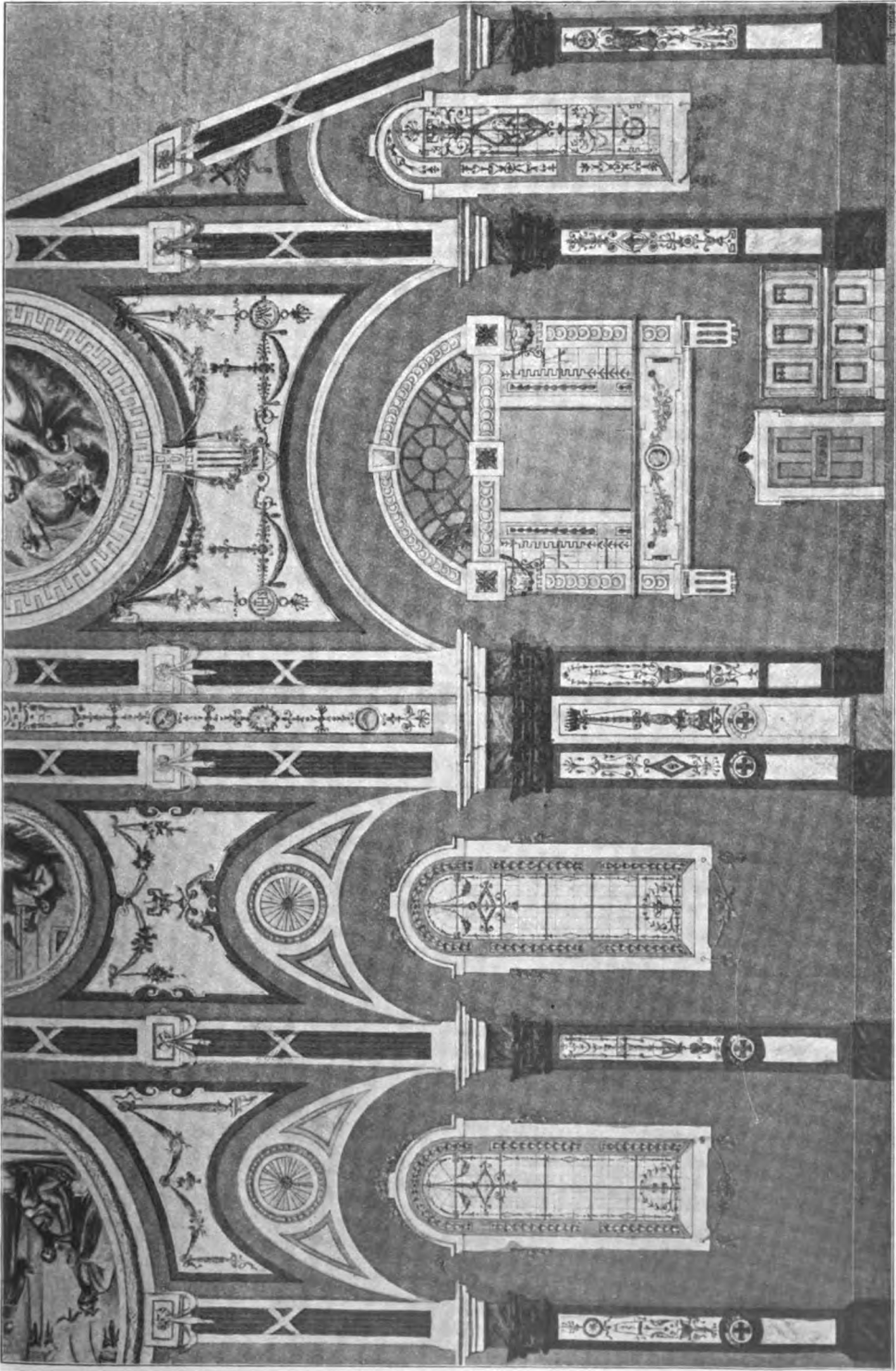
Was thut der bayerische Staat für die christliche Kunst? Ueber die Verwendung der für die laufende Finanzperiode zur Verfügung stehenden budgetmäßigen Mittel „zur Pflege und Förderung der Kunst durch den Staat“ im Betrage von 120 000 Mark ist seitens des Kultusministeriums verfügt worden, nachdem vorher der für diesen Zweck gebildeten künstlerischen Sachverständigenkommission Gelegenheit gegeben war, die einschlägigen Eingaben und Vorlagen zu prüfen und ihre gutachtlichen Vorschläge zu machen. Hiernach sollen aus der budgetmäßigen Willigung die nachbezeichneten Beiträge zu den angeführten Zwecken Verwendung finden:

1. 6000 Mark zur Herstellung von Tympanon-Reliefs für die Portale der neuen katholischen Stadtpfarrkirche in Schweinfurt.
2. 3000 Mark zur Herstellung eines Tympanon-Reliefs für das Hauptportal der katholischen Pfarrkirche in Kulmbach.
3. 3000 Mark zur plastischen Ausschmückung des Südportales der katholischen Stadtpfarrkirche in Königshofen im Grabfeld.
4. 2000 Mark als Beitrag zur Errichtung eines Denkmals für General von Hartmann in Maitanner in der Pfalz.
5. 18 000 Mark als Beitrag zur Herstellung eines Brunnens mit Kriegerdenkmal in Nördlingen.
6. 10 000 Mark als Beitrag zur Herstellung eines Brunnens mit Kriegerdenkmal in Bad Kissingen.
7. 3000 Mark zur Herstellung von zwei Statuen zur dekorativen Ausschmückung der Fassade des Gebäudes der höheren Weibschule in Münchenberg.
8. Bis zu 9000 Mark zur Herstellung des plastischen Schmuckes für die beiden Seitenaltäre, dann von Wandmalereien in der katholischen Kirche zu Thalhausen, Bezirksamt Nisch.
9. Eine entsprechende, ziffermäßig noch nicht feststehende Summe zur Herstellung von vier großen Deckengemälden in der vormaligen Kloster- und jetzigen katholischen Pfarrkirche zu Roggenburg, Bezirksamt Neu-Ulm.
10. 15 000 Mark zur Herstellung von Wandmalereien in der neuen katholischen Kirche in Schloßberg bei Rosenheim.
11. 3000 Mark zum eventuellen Ankauf des Gemäldes „St. Philomena“ von Kaspar Schleibner als Altarbild für die katholische Filialkirche in Dheraulenbach, Bezirksamt Kelheim.
12. 4000 Mark zur Beschaffung von Altargemälden für die protestantische Kirche in Landshut.
13. 3200 Mark zur Herstellung eines Wandgemäldes, darstellend die Schlacht bei Mühlbach, an einer Außenwand der Frauenkirche in Mühlbach am Inn.
14. 5500 Mark zur Herstellung von zwei gemalten Fenstern für die St. Blasius-Studienkirche in Regensburg.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Die Altäre in der Spitalkirche zu Ehingen a. D.





**A**rchiv 1899. Nr. 6.  
Dekorationsplan für die Kirche in Wurmelingen.

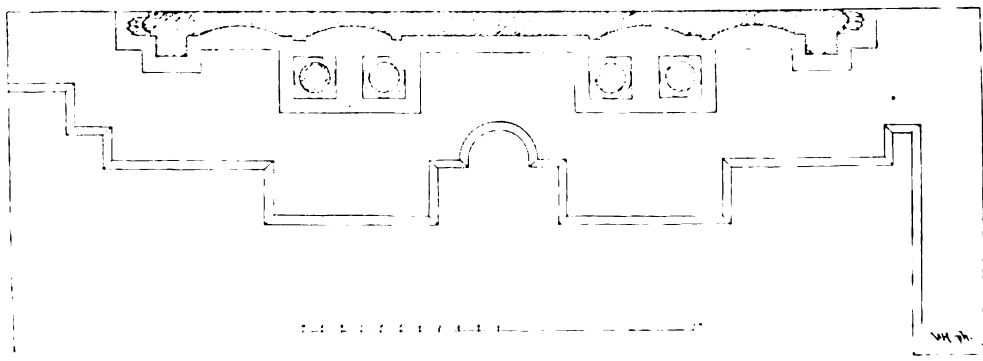
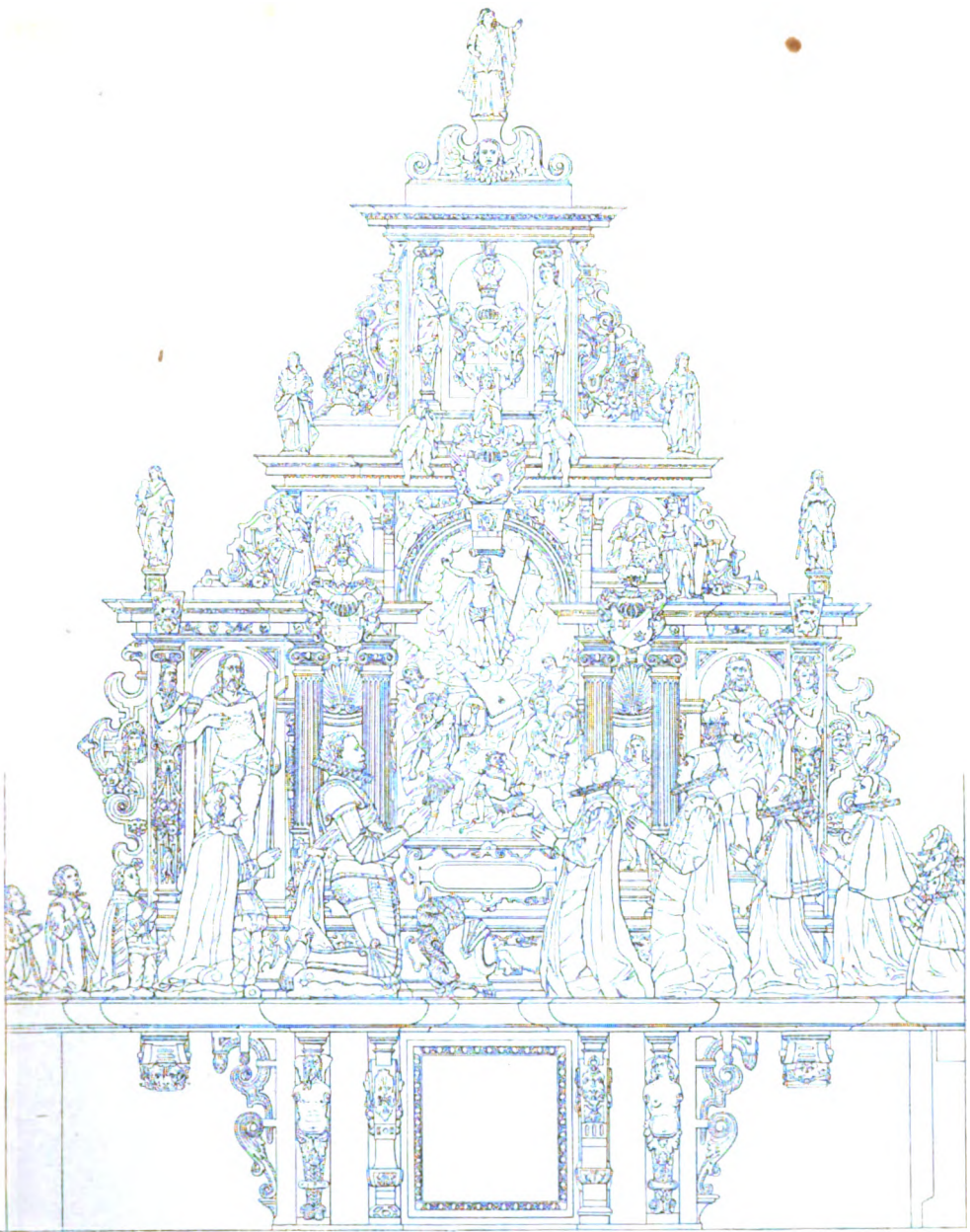




Archiv 1899. Nr. 5.

Die Glasmalerei in Hofen.





**Archiv** 1899. Nr. 4.

Grabdenkmal des Berndt v. d. Schulenburg in der St. Katharinenkirche in Brandenburg a. H.





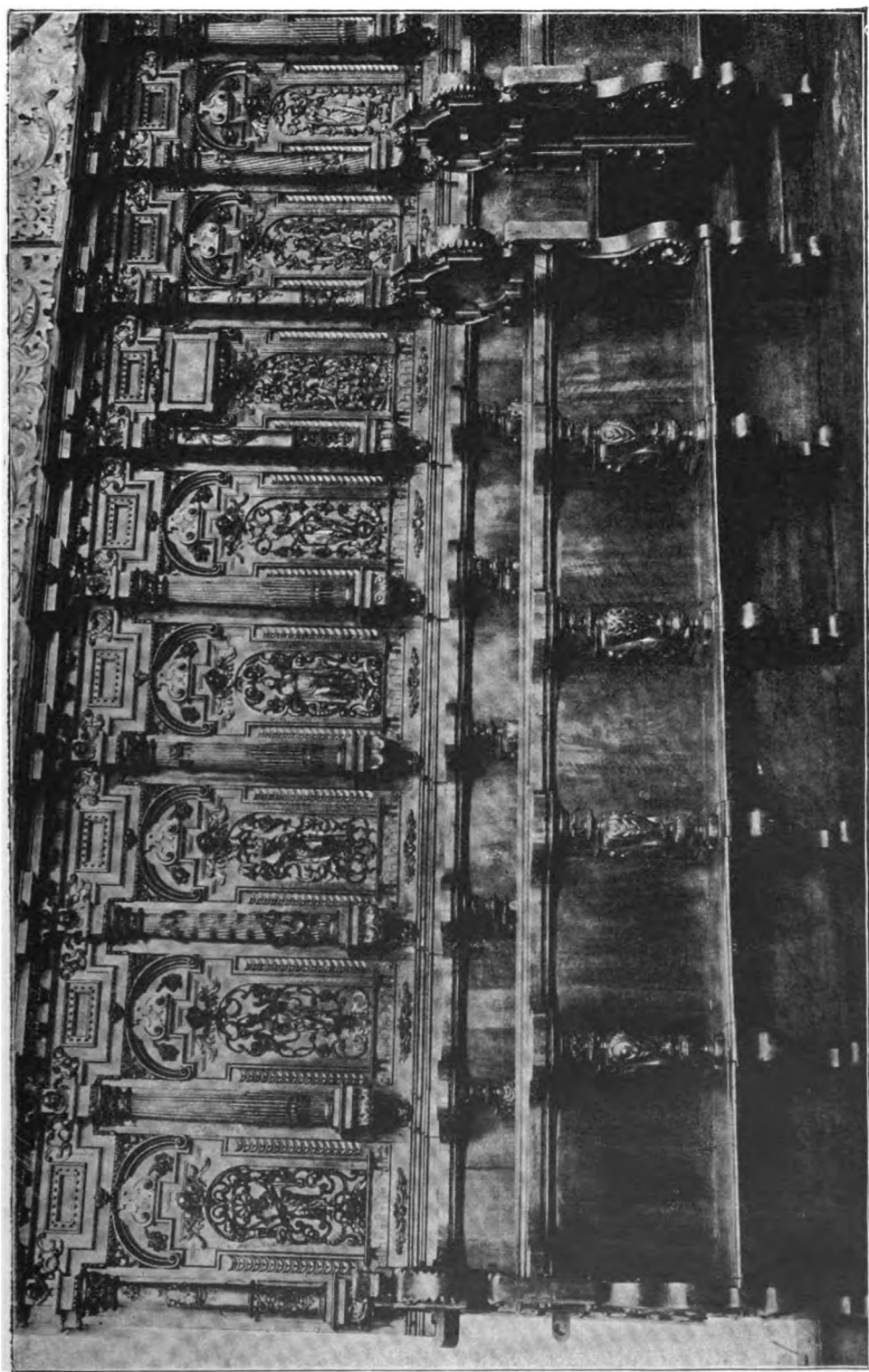


Archiv 1899.

Das Chorgestühl

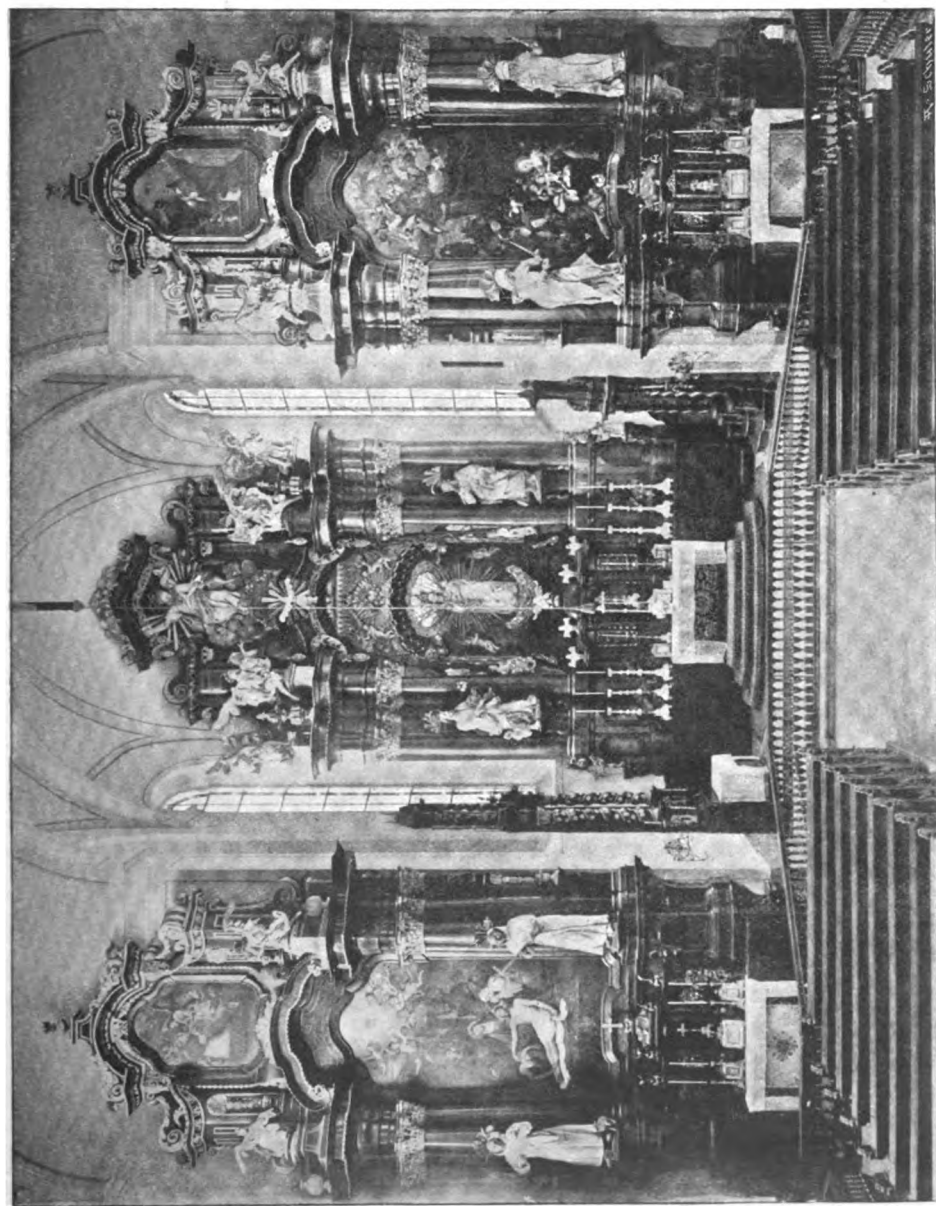
Digitized by Google





**Dr. 1.**  
in den Kirche zu Weiffenau.





# **A**nfang 1899. Nr. 12.

Die Altäre in der Spiralkirche in Egingen a. D.







**A**nno 1899.

Maria mit dem Kind.

Holzschneidwerk vom Hochaltar der Kirche zu Benthing.



II. 9.

Christus am Oelberg.

Gemälde vom Hochaltar der Kirche zu Breking.









**A**rchiv 1899.

Das heilige Abendmahl (Dürbheim).

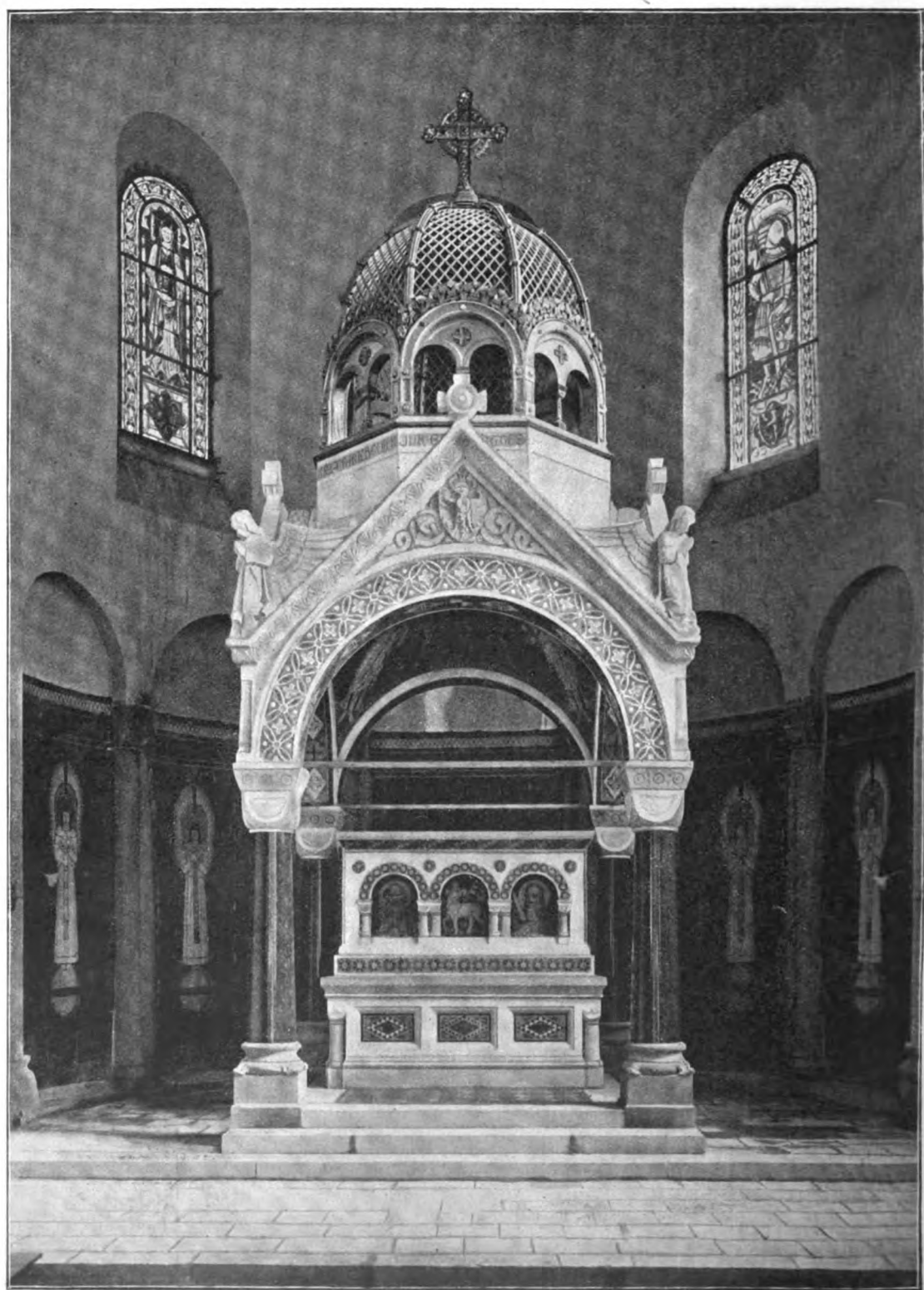


Th. 8.

Abchied der hl. Apostel Petrus und Paulus vor ihrer Hinrichtung.







**Archiv 1899.**

Der neue Hochaltar der Abteikirche Maria Taub.



Th. 7.

St. Gallus schlägt das Bisthum Konstantz aus und empfiehlt seinen Gefährten Johannes.

